HISTOIRE UNIVERSELLE

DU THÉATRE.

POITIERS. — TYP. DE A. DUPRÉ.

HISTOIRE
UNIVERSELLE
DU THÉATRE

TOME SIXIÈME

HISTOIRE
DU
THÉATRE CONTEMPORAIN
EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
DEPUIS 1800 JUSQU'A 1875

PAR

ALPHONSE ROYER

PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 *bis*, RUE DE RICHELIEU
1878

HISTOIRE

DU

THÉATRE CONTEMPORAIN

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

DEPUIS 1800 JUSQU'A 1875.

SUITE DE LA PREMIÈRE PARTIE.

LE THÉATRE CONTEMPORAIN EN FRANCE.

CHAPITRE XV.

L'ÉCOLE RÉALISTE.

I.

Évolution et statistique.

On a récemment détourné de son acception naturelle ce terme de la philosophie scolastique, le *réalisme*, pour l'appliquer à la littérature et à l'art. Il signifie, dans l'argot contemporain, non plus la connaissance du monde extérieur comme réalité opposée à la doctrine des sensations, mais la reproduction de la nature sans idéal et l'exagération du côté prosaïque et brutal de la vie. Ce procédé fournit une série de situations qui paraissent une nouveauté et qui frappent matériellement les nerfs. C'est le renversement de

tous les principes de l'esthétique admise jusqu'à nous par les anciens et les modernes. Le mélodrame socialiste, dont nous avons raconté l'histoire au chapitre XII de ce livre, donna naissance à cette déviation. *Le Chiffonnier, Le Brigand et le Philosophe* de MM. Félix Pyat et Luchet sont en effet les ancêtres du drame et de la comédie réalistes d'aujourd'hui. En 1832, Scribe lui-même faisait jouer à la Porte-Saint-Martin un mélodrame précurseur intitulé *Dix Ans de la vie d'une femme*, où Mme Dorval représentait une courtisane à bout de ressource crachant sur ses tisons et buvant de la tisane dépurative. Et sa servante l'invitait à aller prendre l'air dans la rue pour tâcher de rapporter le pot-au-feu du lendemain. Assurément les réalistes d'aujourd'hui n'ont pas osé davantage.

Ainsi nous n'avons pas inventé ce qu'on appelle très-improprement le théâtre réaliste. M. Alexandre Dumas fils est le premier qui le remit en honneur dans *la Dame aux camélias* (février 1852). Cette biographie intéressante, et aussi merveilleusement traitée que la *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, obtint un succès de vogue et fonda une école. L'auteur, dans le premier épanouissement de sa floraison, racontait les choses comme il les avait vues et senties. A cette époque il n'affichait pas encore de théorie sociale ou antisociale bien déterminée. L'idée ne lui en vint que plus tard. Comme cette pièce de début était une œuvre originale qui ne rappelait en rien les procédés alors en usage, M. Dumas promena pendant trois ans son manuscrit chez tous les directeurs parisiens, qui

le rejetèrent dédaigneusement parce qu'il n'était pas conforme à l'étalon officiellement reconnu dans l'industrie dramatique. M. Victorien Sardou, après son échec de *la Taverne* à l'Odéon en 1854, eut à subir pendant cinq ans les mêmes déboires et les mêmes dédains. Dès que ces deux auteurs eurent gagné la faveur du public grâce à leur persévérance, leur système devint *ipso facto* le nouvel étalon-type, et ces mêmes directeurs qui les avaient si longtemps repoussés ne voulurent plus que du Dumas et du Sardou. Pour arriver à leur tour, les autres écrivains durent par ordre les imiter ou les copier.

En novembre 1853, M. Dumas, maître désormais de la place, donna une forme nouvelle et très-élégante à l'éternel péché de l'adultère, que le mélodrame exploitait grossièrement depuis nombre d'années et contre lequel fulminaient les journaux d'alors. La belle Diane de Lys, sous les traits de Rose Chéri, n'eut qu'à ouvrir la bouche, et l'adultère, paré de toutes les grâces de la séduction, ramena la presse elle-même et conquit pour un temps son droit de cité. Les journalistes louèrent à outrance ce qu'ils blâmaient depuis vingt ans. Il avait suffi d'un brillant vêtement jeté sur les épaules du monstre pour en faire un objet plein de charmes.

La seconde production réaliste de M. Dumas avait été devancée, au mois de mai de la même année, par MM. Barrière et Lambert Thiboust qui avaient fait représenter au théâtre du Vaudeville *les Filles de marbre*, qui égalèrent *la Dame aux camélias*, sinon

par le mérite, au moins par la popularité. En 1854 le réalisme ne donna pas signe de vie; mais en 1855 nous eûmes, en mars, *le Demi-Monde*, et, en juillet, *le Mariage d'Olympe*, l'entrée de M. Émile Augier dans la nouvelle école. En 1856, M. Théodore Barrière revient à son tour avec *les Faux Bonshommes*. M. Dumas fils apporte, en 1857, *la Question d'argent*; puis 1858 produit, en mai et en janvier, *les Lionnes pauvres* de M. Augier au Vaudeville, et *le Fils naturel* de M. Dumas fils au théâtre du Gymnase. En 1859 nous voyons *le Père prodigue*, en 1861 *les Effrontés* de M. Émile Augier (cette fois à la Comédie-Française), puis *Nos Intimes* de M. Sardou, puis en 1862 *le Fils de Giboyer*. En 1864, *l'Ami des femmes* prend naissance au Gymnase, et *Maître Guérin* au Théâtre-Français. En 1866, 1867 et 1871, *la Contagion* de M. Augier, *les Idées de madame Aubray*, *la Princesse Georges* et *une Visite de noces* de M. Dumas fils, puis enfin *la Femme de Claude* et *Monsieur Alphonse*.

Telle est l'évolution de l'école réaliste depuis 1852 jusqu'à ce jour. Je demande aux lecteurs et aux auteurs que j'ai à examiner et à apprécier la permission d'exprimer nettement et franchement mes idées, comme le doit faire un historien impartial, plaçant au-dessus de la vogue du moment ce qu'il croit être la valeur intrinsèque des œuvres, leur tendance morale, l'observation philosophique, et la forme d'art.

II.

Le réalisme et la critique étrangère.

Avant d'examiner à notre point de vue les œuvres individuelles de l'école réaliste, élargissons le cadre et voyons comment on les apprécie à l'étranger. M. Adolf Rutenberg, dont nous avons déjà cité la brochure intitulée « *Les Écrivains dramatiques du second Empire* », brochure récemment publiée à Berlin (1), accepte comme acticle de foi la reproduction de ces mœurs de fantaisie, et il en fait un crime à la société française, qu'il croit voir décrite et peinte par elle-même. Il reproche d'abord à nos comédies de n'être nullement comiques et de se dénouer par des violences mélodramatiques. En cela il n'a pas tout à fait tort; mais la suite est plus grave. Il conclut, par exemple, de la lecture des pièces françaises que « la prostitution haute et basse étreint la bourgeoisie de notre pays, où la question d'argent domine tout ».

A cette occasion, l'on peut répondre que nos comédies nous calomnient par amour de l'art, et que le monde parisien contemporain n'est pas peut-être le réceptacle de tous les vices et de toutes les immondices, comme le prétendent nos réalistes. « Ces comédies, continue le *brochurier* allemand, représentent invaria-

(1) *Die dramatischen Schriftsteller des zweiten Kaiserreichs.*

blement des femmes mariées incomprises tombant amoureuses du premier venu D'un autre côté, l'amour d'un jeune homme pour une femme mariée paraît aux auteurs français plus poétique que s'il s'agissait d'une jeune fille, qui n'a pas dans son passé l'expérience de la vie d'amour. » Puis, venant aux individualités et à l'examen du détail littéraire, le critique prétend que les productions de M. Émile Augier, par exemple, « manquent d'unité d'action, de vue psychologique, de relief de caractère, mais que tous ces défauts, il sait les cacher sous une forme extérieure d'une extrême élégance; par la beauté de sa diction et le ton chevaleresque de son *humour*, il parvient à illuminer d'un reflet poétique la vie si prosaïque de Paris ». Le censeur trouve M. Augier pauvre d'invention; il dit qu'il possède plus de talent à transformer les idées déjà émises qu'à en émettre de nouvelles, et il l'accuse finalement d'avoir emprunté le sujet des *Lionnes pauvres* à un roman de M. Amédée Achard.

M. Dumas fils passe aux yeux de M. Adolf Rutenberg pour le plus énergique des écrivains du *théâtre de la décadence*, mais « il est, dit-il, le moins exempt des défauts de l'école réaliste... M. Dumas s'est élevé contre tous les maux des temps modernes; ce n'est pas avec le beau parler de M. Augier, mais avec une ardeur vraie et sereine, sans grossièreté plébéienne, avec finesse, avec élégance, tout cela reposant sur une base matérielle solide. Il châtie surtout le grand vice de la société moderne, la *prostitution*... Ce n'est pas, continue le critique, contre l'amou des grisettes que

s'arme sa colère, mais contre la *haute-bicherie* du faubourg Saint-Germain qui promène dans le monde honnête ses passions criminelles. » Voici le faubourg Saint-Germain dénoncé comme un antre d'immoralité, et ni M. Rutenberg ni ses lecteurs allemands ne doutent que cette fantasmagorie ne soit notre vie habituelle et réelle. Le faubourg Saint-Germain ne s'attendait pas à devenir la patrie de Diane de Lys, de la baronne d'Ange et de Mme de Terremonde. Passons.

Le critique, continuant ses appréciations, ne ménage pas ses éloges à M. Victorien Sardou, qu'il regarde comme destiné à devenir le plus célèbre écrivain dramatique de la France contemporaine. Il constate que les pièces de l'auteur des *Pattes de mouche* sont très-applaudies et très-populaires en Allemagne : « Bien que les œuvres de M. Sardou soient produites avec une rapidité extrême, elles ne paraissent point hâtées. Elles sont au contraire d'une grande sobriété et d'une extrême précision. Il faut ajouter que les succès de M. Sardou l'ont empêché de devenir plus profond et de s'élever au-dessus de la vie réaliste, vers les régions supérieures de la vraie comédie. S'il n'est pas encore sorti de la routine réaliste, il a du moins battu ce terrain dans toute son étendue, ne s'arrêtant jamais sur un même point, n'étant jamais ni pédantesque ni étroit. Seulement (car il y a un *seulement*), seulement plusieurs de ses scènes semblent stéréotypées, mais il se sert de ses *clichés* avec goût et intelligence. » Le critique reproche à M. Sardou, qui a pourtant ses sympathies, d'avoir commis une faute phy-

siologique en donnant à son Caussade de *Nos Intimes* un caractère qui conviendrait mieux à un célibataire qu'à un homme marié. Puis il ajoute : « L'adultère, qui (soit dit en passant) est un des *clichés* de M. Sardou, conduit la pièce à une scène que la critique théâtrale a unanimement déclarée la plus scandaleuse qui se soit vue au théâtre. »

Dans les *Vieux Garçons*, M. Rutenberg reprend la pensée de l'auteur, qui croit pouvoir attribuer à la décadence de l'époque le nombre croissant des célibataires. Il l'attribue, lui, à la pénurie d'argent, à la mauvaise rétribution des employés, à l'excès de dépense pour paraître. Il trouve que « les jeunes gens de la pièce représentent le demi-monde mâle et qu'ils sont d'une aussi énorme légèreté de mœurs et d'une aussi affreuse rouerie intellectuelle que les jeunes filles sont d'une innocence angélique véritablement pitoyable ».

Le critique berlinois s'attaque ensuite à M. Théodore Barrière, qu'il appelle le quatrième champion du réalisme. « Cet auteur, dit-il, combat les mauvaises institutions et les faux caractères de la *décadence*. Il embrasse en bloc les vices sociaux, qu'il terrasse avec une cruauté sans merci. Il fait de ses adversaires la cible de ses invectives, englobant *les faux bons hommes* et *les fausses bonnes femmes* avec les Parisiennes et les Parisiens. Il ne se contente pas d'un duel contre tel ou tel garnement pris dans la foule ; il a en magasin de telles provisions de types que les cinq actes d'une comédie ne peuvent lui suffire pour les exhiber tous, et qu'il est contraint de laisser à

l'imagination du spectateur le soin d'entendre à l'infini la galerie de ses épreuves photographiques. Mais cette généralisation n'est nullement avantageuse pour le développement du drame, qui, chez M. Barrière, n'a ni action ni caractère vraiment complets. L'auteur ne livre que des croquis, et non des tableaux. Il s'entend bien à jeter d'une main habile des scènes isolées, des épisodes, des fragments, et même à préciser çà et là quelques types énergiques; mais, lorsqu'il s'agit de faire concourir tous les éléments épars à une action commune, sa main se glace, son pinceau devient incertain et ne produit que des images indécises... M. Barrière se laisse aller souvent à contre-temps à des expressions et à des actes blessants : il insulte, il jure, il frappe, comme si le mauvais tour joué à quelque voisin par l'un de ses faux bons hommes l'atteignait lui-même. Ses invectives contre les vices de la société ont aussi quelque chose de trop naïf qui fait mauvaise figure au point de vue supérieur de l'esthétique où doit se placer l'auteur. M. Barrière exerce la justice de rue contre des méfaits auxquels on ne doit infliger que des peines morales et qu'on ne peut corriger que par des moyens moraux. Il exerce son droit de *poing*, non-seulement sans aucune forme parlementaire, mais de manière à frapper ce qui ne mérite pas le blâme. Ses caractères tournent souvent à la caricature et ne sont parfois que l'ombre de personnages individuels et plastiques. Ces fantoches lancent leurs paroles dans le public comme des flèches d'enfants, sans but défini, et par conséquent sans

justesse. Ce défaut est apparent même dans le Desgenais des *Filles de marbre*, le personnage le mieux réussi de ses types. Desgenais n'est autre chose qu'un Diogène parisien qui, du fond de son tonneau roulé dans les salons, devrait dire vertement leur fait aux roués, aux usuriers et aux croupiers du jour; mais ce Diogène est devenu un simple bouffon de société. Il injurie bien, mais on sent qu'il le fait par amour de l'art, parce que l'insulte l'amuse et qu'il a l'intention de faire rire la galerie. »

Après ces sévères critiques, M. Rutenberg loue beaucoup, et très-justement, les personnages de Dufouré et de Péponet des *Faux Bonshommes*, mais il reproche à la pièce de manquer de dénouement. « Elle ne montre, dit-il, qu'un tableau vivant dans lequel les différents personnages se meuvent les uns à côté des autres aussi indifféremment que possible, mais à la fin de la pièce ils se trouvent au mieux ensemble. L'auteur efface ainsi de sa propre main le tableau qu'il s'est donné la peine de peindre. » Je cite ces extraits non pour les approuver de tous points, mais pour montrer à quelles fausses interprétations peuvent donner lieu des compositions basées sur des faits et des caractères d'exception.

Un critique russe, M. Pierre Boborykine, dans un très-ingénieux article de revue intitulé « *Phénomènes du drame moderne* », loue l'esprit nouveau de s'attaquer à la pierre angulaire de la comédie bourgeoise et de détruire par une analyse implacable les entités usées. « M. Alexandre Dumas fils, dit-il, démontre à

l'évidence, dans sa galerie de femmes égarées, la formation d'une nouvelle classe dont l'influence sur la morale personnelle et collective l'emporte sur l'élément bourgeois. A la place du ton doucereux des pièces de Scribe, arrive le réalisme sans fard, décomposant chimiquement les éléments de l'amalgame domestique. La protestation cachée sous les tableaux réalistes de la vie privée éclata pour la première fois au nom d'une morale plus large, au nom de la nécessité d'accorder à chaque phénomène social la place qui lui est due. C'est à ce degré de lutte avec l'idéal éclectique et bourgeois que le théâtre moderne s'est arrêté ! »

Si je comprends bien, il ressort de là que la morale *plus large* réclamée par le phénomène social du mariage serait le concubinage légal et le droit de changer à volonté de femme et de mari, moyen suprême et radical pour supprimer l'adultère en le généralisant. Tel n'est pas l'avis de M. Dumas qui se déclare chrétien, quoique *chrétien du dehors*. Cette parole suffit pour brouiller avec M. Dumas l'admirateur de la philosophie du *Demi-Monde* et de *la Dame aux camélias*, le partisan de la protestation contre le mariage français, froid et commercial, et contre l'intolérance à l'égard des femmes déchues. Un éclectisme pareil démontre, au dire du critique russe, ou une timidité de conception fort regrettable, ou une légèreté de vues philosophiques dont les œuvres ultérieures du dramaturge devront nécessairement se ressentir : « Un homme qui n'admet pas la rigoureuse nécessité

et l'autorité suprême de principes indépendants de toute théologie et de toute métaphysique ne peut guère devenir, au XIXe siècle, le promoteur d'un mouvement progressiste. » Voilà donc le réalisme mis en demeure d'abjurer sa dernière croyance ; il n'a pas même le droit de se déclarer un chrétien du dehors.

M. Boborykine loue ensuite M. Barrière d'avoir « réuni toutes les turpitudes, toute la lie de la vie bourgeoise dans ses *Faux Bonshommes* ». Quant à M. Sardou, il trouve que cet auteur est allé encore plus loin dans la peinture des types gangrénés de la futilité parisienne, mais en faisant de la philosophie et non de la peinture. Il ajoute que « les comédies de M. Augier et de M. Sardou sont composées de deux moitiés mal ajustées : dans la première une galerie de portraits satiriques, dans la seconde un dénouement sentimental. C'est précisément dans ce dénouement sentimental que se démasque l'inconséquence philosophique des deux auteurs ».

L'écrivain que nous citons est un croyant à sa manière, un critique instruit, traitant bien les questions qu'il aborde et cherchant à se mettre à l'abri des jugements tout faits ; mais, en vertu même de cette préoccupation, il ne juge les choses qu'au point de vue de ce qu'on appelle la *philosophie positive*. Il affirme, pour conclure, que l'esprit scientifique et réaliste ne peut être satisfait de productions scéniques écrites sous l'influence de l'idéalisme impuissant et de l'éclectisme doucereux.

Les critiques anglais traitent les divers produits de

notre théâtre comme ils traiteraient des articles de mode; ceux-ci leur plaisent, ceux-là les offusquent. Ils ont peu de goût généralement pour les audaces de l'école réaliste, que la censure du lord chambellan surveille de près et que les arrangeurs locaux *édulcorent* à leur gré. Le réalisme anglais se concentre tout entier dans la vérité de la mise en scène, des décorations et des accessoires.

L'Italie nous critique et nous imite. L'Espagne crie par dessus les toits à l'immoralité de nos pièces, ce qui ne l'empêche pas de les traduire et de les représenter avec succès, après avoir eu soin d'en changer les titres. Ainsi je lis, dans le journal *la Epoca* du 13 février 1872, le compte rendu d'une pièce intitulée *Le Chemin du Calvaire (El Camino del Calvario),* qui n'est autre chose que *la Princesse Georges* de M. Dumas fils. L'affiche du théâtre du prince annonçait vaguement que la nouveauté avait été écrite « d'après l'idée d'un ouvrage français ». Le feuilleton de *la Epoca* blâme le traducteur d'avoir fait une épuration, peut-être nécessaire, mais qui enlève à la comédie son seul mérite, sa seule raison d'être, et d'en avoir fait par ses atténuations un drame froid, pâle et insipide. *La Epoca* rappelle, à ce propos, *une Visite de noces* du même auteur, qu'elle qualifie de « cadre le plus cynique que l'on puisse présenter à certains appétits de l'homme ».

Ces condamnations de la critique étrangère ne sont point parfaitement justes. Si nos auteurs réalistes font de l'immoralité, qu'on le sache bien, c'est absolument

comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Leur indignation éclate quand on leur adresse ce reproche. Ils ont été conduits à ce résultat par la concurrence entre les gros fournisseurs de comédies et de drames. Tous ont tâché de frapper de plus fort en plus fort, et tous sont arrivés à ce point qu'on accuse injustement leur innocence de méfaits prémédités dont ils sont parfaitement incapables.

III.

Le réalisme; son public et sa moralité.

C'est assurément une très-louable idée que de vouloir représenter l'homme moderne, mais il faut convenir d'abord que c'est l'homme intérieur, et non l'homme extérieur, que l'artiste devrait étudier et reproduire; l'homme extérieur appartient de droit à l'almanach des modes et ne peut jamais fournir le sujet d'une véritable œuvre d'art. Il faut convenir encore que ce n'est pas dans l'exception, ni à l'hôpital, ni au coin de la borne, ni à la maison d'arrêt de Poissy que le moraliste ira chercher les types qu'il destine à représenter les idées de son pays et de son temps. S'il transgresse cette règle, il commet un véritable délit en montrant à l'étranger et à nous-mêmes une France ignoble, inaccessible à tout sen-

timent honnête, maudite et réprouvée dans ses hommes, dans ses femmes et jusque dans ses enfants (voir *la Famille Benoiton*). On répondra que le public applaudit depuis vingt ans à ces exhibitions fâcheuses. Mais, depuis que les chemins de fer versent chaque jour par trentaine de mille les étrangers dans Paris, nous ne connaissons plus ce qu'on appelait jadis un public. Le public d'aujourd'hui marche la sacoche pendue aux flancs; il débarque pour quelques jours à l'hôtel et il n'apporte d'autre pensée que celle de bien s'amuser au théâtre ou ailleurs. Il digère en paix pendant qu'on étale sous ses yeux les vices de ce Paris qu'il a rêvé, les maris imbéciles, les femmes adultères par principes, raisonnant leurs turpitudes et se posant en victimes larmoyantes sur les coussins froissés de leur boudoir. Tel est le Paris de l'école réaliste, qui fait croire aux philosophes de railways que toutes les Parisiennes sont adultères-nées, comme un ancêtre de ces flaneurs croyait que toutes les femmes étaient rousses. Dieu merci, ce monde n'existe que dans des coins de Paris, comme il existe dans toutes les grandes capitales. Il serait temps que l'on renonçât à nous en ressasser l'esprit et à nous amuser si tristement par le spectacle de nos hontes imaginaires.

Quelques écrivains qui se sont partagé la popularité de Scribe, en renversant les termes de sa moralité, sont la cause de tout ce mal. Leur talent est incontestable et ne sera nié par personne; mais, en rendant justice à leur très-grand mérite, c'est un devoir de protester contre les tendances de leurs prédications,

Comme l'imitation est l'un des instincts de l'homme, les mauvais exemples se traduisent nécessairement par de mauvaises actions. La cour d'assises ne nous a-t-elle pas montré des héros de bagne imitateurs volontaires de Rocambole et de Robert Macaire, devenus pour eux des modèles de gloire et de popularité ?

M. Victorien Sardou, esprit très-fin, qui connaît mieux que personne les instincts du public, a commencé une réaction contre lui-même en donnant au Gymnase *Andréa*, où l'adultère du mari n'est présenté que de profil et d'une façon comique, afin de se ménager une transition. *Rabagas*, *L'Oncle Sam* cherchent évidemment une autre voie que celle des *Diables noirs* et de *Maison neuve*. M. Sardou, d'ailleurs, n'a jamais cru qu'en machinant les excentricités des pièces que nous venons de citer il remplissait une mission humanitaire. Ce n'est pas lui qui aurait répondu comme le fit Blache, l'ancien maître de ballets de la Porte-Saint-Martin, à un ami lui conseillant une coupure dans *Polichinelle vampire* : « Je le veux bien, mais alors Polichinelle n'aura plus de but généreux. » M. Sardou ne croit pas à Polichinelle ; c'est ce qui fait sa force.

Venons maintenant, après cette vue d'ensemble, à un examen détaillé de l'œuvre individuelle des principaux écrivains de l'école réaliste.

IV.

M. Émile Augier.

M. Émile Augier, qui débuta au théâtre de l'Odéon par la charmante comédie *la Ciguë*, ne prit le petit collet de l'Église réaliste qu'en 1855, lorsqu'il fit jouer au théâtre du Vaudeville *le Mariage d'Olympe*. Jusqu'à ce moment, le petit-fils de Pigault-Lebrun avait encensé la muse classique en lui parlant de préférence la langue des dieux et en lui offrant les gâteaux de miel de ses vers élégants et de bon goût. *La Ciguë*, *Un Homme de bien*, *Gabrielle*, *Le Joueur de flûte*, *Diane*, *Philiberte* avaient fait proclamer M. Émile Augier l'un des chefs de l'*école du bon sens*, à côté de Ponsard, son ami et son émule, *arcades ambo*. Plusieurs des ouvrages que je viens de nommer, comme par exemple *Un Homme de bien* (1845), *Le Joueur de flûte* (1850), *Diane* (1852), n'avaient obtenu qu'une réussite modérée; mais *La Ciguë*, *L'Aventurière* et surtout *Gabrielle* restent à l'état de grands et véritables succès littéraires qui font époque dans l'histoire du théâtre contemporain. Ces ouvrages méritaient de tous points le brillant accueil que leur fit le public. On remarquait dans le jeune poëte les qualités les plus solides et les plus rares, la raison, la franche gaieté, la sensibilité sans pleurnicherie, et avec cela une forme de style excellente. Après les succès d'art de *la Ciguë* et de *l'Aventurière*, M. Augier

se posa dans sa comédie de *Gabrielle* comme moraliste orthodoxe, comme défenseur de la foi conjugale, dont les romantiques avaient quelque peu endommagé les autels. M. Augier voulut réhabiliter le mari et détruire le prestige de l'amant. Il choisit le plus prosaïque des êtres, un homme d'affaires feuilletant son code du matin au soir, et, sous la neige de ce cœur si froid en apparence, il fit éclater tout à coup, au contact de la jalousie, l'ardent foyer de la passion, rendant ainsi à ses devoirs la jeune femme un moment égarée par son esprit plutôt que par son cœur.

Le Gendre de monsieur Poirier, pièce en prose qui sépare *Philiberte* du *Mariage d'Olympe* et qui fut représentée au Gymnase en 1855, est une véritable comédie de la bonne école, la meilleure peut-être de tout le répertoire de M. Augier, parce qu'elle traduit fidèlement des caractères à la fois réels et comiques, et cela avec beaucoup de verve et d'esprit, sans recherche, sans pastiche, sans grossièreté et sans prétention à la satire et au scandale. Il grouille bien au fond de cette action, imaginée en collaboration avec M. Jules Sandeau, un petit adultère, mais le monstre ne laisse percer encore que le bout de l'oreille, et d'ailleurs la faute vient du mari, qui se repent et se corrige au dénouement.

A ce moment, le pontife de l'école du bon sens a déjà jeté aux orties le code graisseux de l'époux de Gabrielle, et il ne ferait plus dire à l'avocat par sa femme ramenée au devoir :

O père de famille ! ô poëte ! je t'aime !

Sa conversion est brusque, inattendue, inouïe. Est-ce la fréquentation de Marion Delorme qui a changé l'âme du poëte de *Diane* ? Ce poëte va se transformer en prosateur, ce moraliste conjugal en satirique violent. Il saute d'un bond de la femme honnête à la courtisane, et, qui pis est, à la courtisane mariée. Cette violence se nommera *le Mariage d'Olympe*. L'excellent Ponsard dut tressaillir d'étonnement en voyant le jeune cygne aux blanches ailes quitter le lac bleu de la poésie pour s'envoler ainsi vers les régions perdues.

Les succès retentissants de la *Dame aux camélias* et de *Diane de Lys* opérèrent cette métamorphose chez M. Émile Augier. La pensée de M. Augier ne tendait pas toutefois à la réhabilitation de la fille galante. Bien loin de là. C'était une protestation qu'il entendait faire. L'un de ses personnages du *Mariage d'Olympe* critique même ce qu'il appelle « la turlutaine de notre temps », et il accuse les auteurs du jour de « remplir les jeunes têtes d'idées fiévreuses de rédemption par l'amour, de virginité de l'âme, et autres paradoxes de philosophie transcendante que ces demoiselles exploitent habilement pour devenir dames et grandes dames ». Ceci était une grosse pierre lancée dans le jardin de M. Octave Feuillet et de M. Dumas fils. M. Augier nous montre la pécheresse, une fois mariée, retournant à sa vie première. Il appelle cette tendance la nostalgie de la boue. Le sujet, pour ne pas tourner contre l'intention de l'auteur, devenait difficile à traiter. Le mari d'Olympe, Taverny, s'effaçant dans la demi-teinte pour laisser s'étaler au

premier plan la perversité de l'ancienne fille entretenue, fait d'une idée morale au fond une pièce qui ne l'est pas du tout. Le type d'Irma, la digne mère d'Olympe, pour vrai qu'il soit, vient ajouter une crudité de plus au violent coloris du tableau. Le développement de cette action offre une grande vigueur et un saisissant effet, mais il vous laisse triste et il serre le cœur plutôt qu'il ne le touche. Le coup de pistolet qui, en frappant la misérable prostituée, dénoue le drame, est emprunté à la *Diane de Lys* de M. Dumas fils, jouée dix ans auparavant. Ce procédé commode, qui charge l'armurier de trancher les questions que la logique ne peut résoudre, est devenu depuis le pont aux ânes de l'école réaliste, laquelle en a usé et abusé tant que le public a bien voulu se prêter à cet escamotage contre lequel il regimbe aujourd'hui.

En écrivant *les Lionnes pauvres* (en collaboration avec M. Édouard Foussier), l'auteur du *Mariage d'Olympe* se propose de représenter non pas l'adultère simple, dont il laisse l'exploitation à ceux de ses confrères qui croient en avoir fait la découverte sur la carte des passions humaines, mais la prostitution dans l'adultère, ce qui constitue une nouveauté, un progrès et une supériorité comme accentuation de la criminalité matrimoniale. On voit que le chantre du code civil et de la vie terre à terre a fait du chemin dans la voie nouvelle. Comme jadis on idéalisait les bons côtés du cœur, il est bienséant de les matérialiser aujourd'hui et de les rendre aussi honteux que possible. Là est le beau, là est le fin du fin.

Cette fois encore, dans *les Lionnes pauvres*, le poëte vertueux de *Gabrielle* traite une idée vraie et morale d'où s'épanche, sans qu'il s'en doute, l'immoralité à pleins bords. Il lui suffit pour cela de donner la place d'honneur à sa Séraphine, femme mariée, qui fait payer ses folles dépenses par un ami de son époux. « Qui défraie ton luxe ? infâme !... (lui dit son brave homme de mari après qu'il a découvert ses turpitudes). Chose horrible ! j'en suis réduit à ne plus compter avec la chute, tant la faute disparaît devant l'énormité de la honte ! Tu n'es pas même la femme adultère, tu es la courtisane ! Ce que tu as fait de moi, ce n'est pas un mari trompé, c'est le mari d'une femme entretenue, le complice de ses ignominies, le recèleur. Je ne suis pas ridicule, je suis déshonoré ! »

L'entourage de la prostituée du monde est complet. Mme Charlot, la marchande à la toilette, qui dit à Mme Pommeau, signant une lettre de change pour payer son luxe d'emprunt, que son mari lui devra encore des remerciements, peut marcher de pair avec la servante Victoire répondant à une proposition de mariage : « Merci ! je ne suis pas de Nanterre. » Le libre-penseur Bourdognon explique la théorie des lionnes pauvres avec une logique parfaite : « La femme qui a commencé par accepter finit par demander, et, une fois sur cette pente, leur aventure devient un ménage avec tous ses tiraillements, ses aigreurs ; l'amour s'en va, et de fil en aiguille ils ne s'aperçoivent pas, l'une qu'elle reçoit de l'argent d'un homme qu'elle

n'aime plus, l'autre qu'avec ses petits cadeaux ce n'est plus l'amitié qu'il entretient. »

La vertu de Thérèse, opposée comme contraste à la perversité de Séraphine, ne suffit pas pour adoucir les tons chauds de cette peinture d'un monde exceptionnel qui devait être présenté avec plus de prudence et avec une autre conclusion que la femme coupable allant au spectacle pour se distraire et le mari déshonoré annonçant qu'il va mourir le lendemain.

Si le but moral se trouve manqué, l'écrivain du moins a fait preuve d'une très-grande vigueur dans l'exécution. Les situations sont habilement traitées et bien amenées; elles découlent toutes de l'idée première, ce qui est un rare mérite. Quand l'ancien théâtre aborde des sujets aussi scabreux, il les traite toujours par le rire et la gaieté. Il nous montre le Dorante du *Bourgeois gentilhomme* régalant Dorimène aux frais du ridicule M. Jourdain ; le chevalier à la mode de Dancourt exploitant la crédulité de la baronne et de Mme Patin; Turcaret, après avoir dupé tout le monde, dupé lui-même et mis sur la paille par une autre baronne d'aventure et par son chevalier. On pouvait donner à ces sujets la forme mélodramatique, étaler le vice dans toute l'ampleur de sa crudité : les auteurs ne l'ont pas voulu ainsi ; ils l'ont fustigé par le rire, en le faisant ridicule et odieux. C'est ainsi que les mauvaises mœurs représentées à la scène peuvent apporter avec elles une leçon et un correctif. C'est là le domaine de la comédie ; mais la comédie est difficile à rencontrer, tandis que le mélodrame court les rues.

M. Augier a prouvé ailleurs qu'il possédait la verve comique ; je crois que, lorsqu'il y reviendra, le public lui en saura gré.

Les Effrontés, *Le Fils de Giboyer* et *Maître Guérin* forment une autre branche de l'arbre réaliste. L'adultère n'y fleurit qu'en bourgeons, mais tous les autres vices y déploient leur frondaison avec un cynisme magistral. Je dois avouer que, cette fois, ils ne sont pas tous de pure invention. C'est de la pathologie très-habilement expliquée par un professeur dans un cours de clinique. *Les Effrontés* offrent une remarquable réunion de ces types choisis et triés sur le volet. Le banquier Charrier, qui conseille à son fils de prendre pour maîtresse une femme mariée, « parce qu'une telle liaison lui coûterait moins cher et ne nuirait pas à son établissement », c'est le Turcaret moderne, plus avare de ses trésors et aussi peu scrupuleux sur les moyens de les entasser. Le marquis d'Auberive possède un beau mépris de l'humanité quand il décide le tripoteur d'affaires Vernouillet à payer d'audace et à s'imposer au monde qui le repousse. Le vertueux Sergine vit naïvement en concubinage avec la femme séparée du marquis, et c'est en invoquant l'honneur qu'il refuse de briser la chaîne que le vice lui a rivée au pied. Le bohême Giboyer, qui sert de sa plume les rancunes de Vernouillet devenu propriétaire d'un journal influent, a pu être peint d'après nature, mais il demeure aussi écœurant dans son langage que dans ses actes. Après cette exhibition de portraits brillamment et audacieusement présentés, l'auteur conclut

par un dénouement demi-vertueux et fait restituer par le banquier Charrier l'argent qu'il vola jadis. Il est vrai qu'il n'agit que sous la pression du journal de Vernouillet qui le menace de le déshonorer, comme si cela n'était pas déjà fait.

Le bohême Giboyer représentait un type que le public avait trouvé de son goût dans la comédie des *Effrontés*. L'auteur n'a pas voulu le laisser perdre, et il lui a donné une suite digne du commencement dans une autre comédie intitulée *Le Fils de Giboyer*, jouée en 1862 au Théâtre-Français. La première représentation de cette pièce occasionna une sorte de scandale. M. Augier dit, dans la préface de son ouvrage, que le vrai titre de sa comédie « aurait dû être *Les Cléricaux*, si ce vocable était de mise au théâtre ». Dans sa pensée, le sujet du *Fils de Giboyer* représente l'antagonisme de l'ancien principe politique et du principe moderne. Au lever du rideau, nous retrouvons le Marquis d'Auberive joué par Samson, qui avait aussi créé en 1851 le Marquis de la Seiglière, personnage à peu près semblable dans son allure, dans ses sentiments et dans sa faconde gouailleuse. La marquise d'Auberive est morte, mais nous la revoyons sous les traits de la même comédienne Mme Arnould-Plessy, qui, dans la nouvelle pièce, représente la baronne Pfeffers. Le premier jour, ce double emploi jeta dans l'esprit des spectateurs une certaine confusion. Giboyer, selon l'expression du marquis d'Auberive, c'est « la courtisane qui gagne la dot de sa fille ». Ce sacripant se désole de voir son fils disposé à suivre la route sur laquelle il a lui-même

trébuché. Il lui raconte toutes les indignités qui lui ont permis de payer son éducation et de l'introduire dans le monde, et il finit par lui faire épouser une riche héritière. En somme, *Le Fils de Giboyer* ne vaut pas son père, c'est-à-dire que la seconde pièce n'a ni l'esprit ni l'entrain de la première. La question politique et religieuse, qui fit toute une affaire il y a douze ans, n'est aujourd'hui dans la comédie qu'un hors-d'œuvre sans effet.

Maître Guérin présente quelques liens de parenté avec le banquier Charrier des *Effrontés*. Il machine la ruine du vieil inventeur Duroncerets en lui achetant à réméré, sous le nom d'un homme de paille, un château de 200,000 francs qu'il lui paie moitié de sa valeur. Son fils le colonel se trouve, vis-à-vis de lui, dans une relation identique à celle du fils de Charrier. Maître Guérin fait toutefois beaucoup plus de façons que le banquier des *Effrontés* pour rendre le bien d'autrui, et il plaide la question atténuante de la légalité, qui absout sa facile morale. Le réalisme de maître Guérin produisit moins d'impression que celui de Vernouillet, Giboyer, d'Auberive et compagnie, parce qu'il n'avait pas pour lénitif le dialogue amusant de ses prédécesseurs. Le cynisme de ses belles manœuvres sérieusement calculées et exécutées ne pouvait en effet provoquer d'autre sentiment que la répulsion, à moins que l'auteur n'en fît un bandit grotesque et facétieux, une sorte de Robert Macaire qui n'aurait pas été à sa place dans une œuvre littéraire, comme le sont toutes les œuvres de M. Émile Augier.

L'année suivante, en 1866, M. Augier fit représenter à l'Odéon sa comédie en cinq actes intitulée *La Contagion.* On se récria fort sur l'invention de ce personnage appelé le baron d'Estrigaud, un lovelace doublé de Mercadet et de Scapin, en lutte d'intrigue avec une fille entretenue bourrée de talents diplomatiques. Dans un sujet pareil, où l'on ne s'intéresse à personne, l'auteur dépense son talent en pure perte.

Paul Forestier, représenté en 1868, reprit le thème du mari voulant quitter le toit conjugal pour courir après une maîtresse. La guérison s'opère au dénouement, du moins l'auteur nous le dit; mais ce n'est pas là une sérieuse conclusion. Paul a beau prétendre qu'il est guéri, il demeure trop évident qu'il recommencera le lendemain. Sa femme se montre d'une logique parfaite quand elle soupire ce vers désespéré :

> Pourquoi m'aimerait-il s'il ne m'a pas aimée !

Ici se termine l'évolution de M. Émile Augier dans le cercle de l'école réaliste, où nos dramatistes tournent sans cesse sans changer de place, comme les écureuils dans leur cage. *La Pierre de touche*, *Ceinture dorée* appartiennent au genre mixte, avec addition de quelques scènes à la mode. Le sujet de *la Pierre de touche* rappelle à la fois *la Mansarde des artistes* de Scribe et *les Marionnettes* de Picard. L'exécution, spirituelle dans le détail, est généralement dure et brutale. Les sifflets dont se plaint la préface ne s'adressaient pas à l'idée mère de la comédie, mais à la façon dont on l'avait habillée. Dans *Ceinture dorée*

l'auteur semble vouloir établir que, si l'on n'épouse pas une fortune mal acquise, on peut au moins épouser la fille d'un coquin ruiné, paradoxe qui ne valait pas la peine d'un essai de démonstration en trois actes. Citons *Jean de Thommeray* pour mémoire. Ce sont des pages de roman, ce n'est pas une pièce.

La carrière littéraire de M. Émile Augier, commencée avec *la Ciguë* en 1844, et qui n'est pas finie, nous en avons l'espoir, se divise donc jusqu'ici en deux périodes, en deux manières bien différentes entre elles. Ces manières appartiennent d'une part au genre traditionnel, et d'autre part à l'école réaliste. La première est plus raisonnée, plus littéraire, mieux pensée et d'un meilleur style; la dernière est plus accentuée, plus audacieuse, mais elle tient plus de la satire que de la comédie et elle admet l'argot moderne à haute dose. A l'exemple de Ben-Jonson, l'auteur de *Volpone* et de *l'Alchimiste*, M. Augier, dans ses pièces excentriques, mord et ne rit pas; il dépasse souvent le but et crée un monde extra-nature pour se donner la satisfaction de le fustiger. Toutefois l'intention morale demeure toujours pure; même, dans l'intérêt de son drame, il ne prête jamais au vice les dehors de l'héroïsme et de la vertu. Les pièces de sa première manière vivront plus longtemps que les autres; on jouera encore *la Ciguë*, *L'Aventurière* et *Gabrielle*, quand les Vernouillet et les d'Estrigaud habiteront le royaume des ombres. Schiller a dit non sans raison : « Il faut être de son siècle, mais le dominer et non le suivre. »

La troisième manière de M. Émile Augier sera sans doute une fusion éclectique des deux premières. Elle nous rendra peut-être les vers excellents de *la Ciguë*, de *l'Aventurière* et de *Gabrielle*, unis aux fortes pensées et à la verve intarissable du *Mariage d'Olympe* et des *Lionnes pauvres*.

V.

M. Alexandre Dumas fils.

S'il est au monde théâtral un auteur réaliste convaincu, c'est assurément M. Alexandre Dumas fils, l'un des écrivains les plus originaux et les plus populaires de notre scène contemporaine. Voilà un *croyant* et un *voyant*, dans le sens *gnostique* du mot, c'est-à-dire un homme qui croit fermement posséder une connaissance intime et supérieure des secrets de la destinée humaine. La foi enfante les œuvres. M. Dumas fils croit à ses propres idées, et jamais à celles des autres. « J'écris, dit-il, pour ceux qui pensent comme moi. Inutile de combattre les opinions des autres ; on parvient quelquefois à vaincre les gens dans une discussion : à les convaincre jamais. Les opinions sont comme les clous : plus on tape dessus, plus on les enfonce. »

Ce que dira l'auteur dans ses pièces comme dans

ses préfaces est donc parole d'Évangile. « Nos maîtres, ajoute-t-il, nos maîtres qui ont accompli la mission de leur époque, nous ont laissé beaucoup à faire, et, je le crois sincèrement, *plus qu'ils n'ont fait.* » Ainsi Shakespeare, Molière et Corneille ne seraient que les précurseurs des réalistes? C'est raide! dirait Barentin. M. Dumas continue : « L'homme moral est déterminé, l'homme social est à faire. » Nous attendons toujours cet homme social qui s'obstine à ne pas se manifester. Mais passons sur ces bizarreries; les théories des auteurs nous importent peu, ce sont leurs œuvres qui comptent. Les préfaces ajoutées à l'édition des œuvres de M. Dumas, édition publiée en 1868, contiennent la révélation et le développement de ses doctrines, lesquelles probablement sont venues après coup, car on n'en trouve pas trace dans les trois premières comédies, qui sont incontestablement les meilleures, *la Dame aux camélias*, *Diane de Lys* et *le Demi-Monde*.

Ce qui constitue le grand mérite de *la Dame aux camélias*, d'abord roman, puis pièce de théâtre, ce n'est pas le réalisme de la vie de débauche de Marguerite Gautier, mais l'amour sincère et véritable qui purifie cette âme égarée dans le vice. Otez l'idéal, il ne resterait qu'une obscénité. C'est par ce côté de la passion vivifiante que *la Dame aux camélias* se relie à la *Manon* de l'abbé Prévost et mérite de lui être comparée. La préface ajoutée à la pièce me la gâte en voulant me l'expliquer. Marguerite Gautier porte en elle son pardon, parce qu'elle aime et qu'elle

expie ses égarements passés. Elle n'est pas d'une classe, elle est une individualité. Estimons-nous heureux que, dans le cours de la pièce, il ne lui ait pas poussé l'idée de nous débiter une conférence sur l'histoire des femmes entretenues aux diverses époques de l'histoire, avec les invectives d'usage contre la société. *La Dame aux camélias* s'est contentée d'être une pièce charmante, pleine de cœur et de passion, et c'est par là qu'elle vit et qu'elle gardera son rang dans la littérature dramatique contemporaine.

Diane de Lys n'éveille pas, en tant que caractère, les mêmes sympathies que *la Dame aux camélias*, mais c'est une pièce très-habilement construite et très-bien dialoguée, élégante, rapide et d'un intérêt soutenu. Cette dame du monde est certainement plus coupable que Marguerite Gautier, et sa nature est bien plus perverse. Elle s'affole du premier venu et se fait courtiser à la fois par M. de Ternon, par un duc quelconque et par un pauvre diable d'artiste qu'elle envoie chercher exprès pour le corrompre. Son médecin, s'il paraissait dans la pièce, nous dirait à l'oreille qu'il faut la plaindre et l'excuser, parce qu'elle représente un cas de maladie dont le nom, emprunté au grec, donne une traduction suffisante. A sa première entrevue avec cette comtesse excentrique, le jeune peintre Paul Aubry doit trouver bien étrange que cette dame le questionne si curieusement sur la manière dont il se conduit avec ses maîtresses. Quand ce garçon lui a raconté naïvement qu'il a quitté Mlle Berthe parce qu'elle l'aimait trop, voilà la passion maladive de Diane

qui s'allume et se déchaîne ; à son tour elle veut être trop aimée. Tout cela se passe chez la dame à une heure du matin, et elle s'étonne que le jeune homme veuille la quitter si tôt. Il la quitte pourtant, à peu près comme Joseph quitte Mme Putiphar.

Au début du troisième acte, c'est un véritable ménage adultérin en cours d'exercice. Dans un cercle de dames, les petites amies de la comtesse font pleuvoir sur elle les allusions blessantes ; Diane de Lys brave tout, même le mécontentement très-discret et très-digne de son mari, qui mérite peut-être d'être excusé lorsqu'au dénouement il tue le peintre récidiviste.

Ce drame, qui n'est qu'une nouvelle adaptation d'un sujet bien souvent mis à la scène, est arrangé et dialogué avec beaucoup de charme. L'action en est vive et saisissante. Personne ne songe à s'enquérir de ce que devient cette femme malade qui a causé la mort du pauvre artiste. On a passé une bonne soirée, voilà tout. Le thème sera varié plus tard, et on nous montrera la femme punie à son tour, ce qui ne nous charmera pas moins.

Le Demi-Monde est la véritable trouvaille de M. Dumas fils. C'est l'une des pêches intactes dont parle Olivier de Jalin en regard du panier qui contient les pêches à quinze sous. Il s'agit encore de mœurs exceptionnelles, mais ces mœurs sont finement observées, et dessinées avec une merveilleuse perfection de détails. On pourrait ici répéter ce que disait D'Alembert à propos d'un écrivain fort en vogue de son temps, Crébillon le fils : « L'auteur a tracé du pinceau le

plus délicat et le plus vrai les raffinements, les nuances et jusqu'aux grâces de nos vices. »

Nous avons tous eu l'occasion de mettre le pied dans ce royaume de création récente dont M. Dumas nous a tracé le contour avec tant d'esprit et de retenue relative, de connaître plus ou moins « ce monde irrégulier qui fonctionne régulièrement, cette société bâtarde, charmante pour les jeunes gens, où l'amour est plus facile qu'en haut et moins cher qu'en bas ». Nous avons tous côtoyé Mme de Vernière, « ce reste de femme de qualité que le besoin du luxe et du plaisir entraîna peu à peu dans une société facile » ; cette Mme de Santis quittée par son mari et qui cherche à le ressaisir pour le tromper encore ; cette baronne d'Ange qui cache avec tant d'habileté son passé compromis, pour emporter d'assaut un mariage qui doit lui donner entrée dans le monde des honnêtes gens. Le caractère de Marcelle, produit naïf d'une société anormale, cette jeune fille innocente cherchant à se dégager de la perversité qui l'enveloppe sans la flétrir, est une invention délicate qui rafraîchit l'air tiède et délétère de ce salon parfumé de toutes les fleurs du vice.

L'histoire du duel entre Olivier et Raymond semblera un peu mélodramatique. Les scènes obligées qu'elle amène, l'arrivée des femmes chez M. de Jalin, la ruse employée par Olivier pour arracher à Mme d'Ange l'aveu de sa duplicité, l'apparition soudaine de M. de Nanjac qui confond l'imprudente baronne oubliant cette fois l'habile rouerie qu'elle a

déployée pendant cinq actes, tout cela offre sans doute le flanc aux traits de la critique, mais ne détruit pas les grandes qualités de l'œuvre. Quant au dialogue, on y retrouve le procédé habituel de l'auteur, toujours présent derrière ses personnages, leur faisant débiter des mots railleurs et charmants, comme s'ils avaient tous étudié sur les bancs de la même école. M. Dumas peut se consoler, du reste, au temps où nous vivons, de se voir accuser, comme autrefois Beaumarchais, d'avoir eu trop d'esprit.

Les trois ouvrages que nous venons de citer, et qui sont les pêches à trente sous du panier dramatique de l'auteur du *Demi-Monde*, furent joués de février 1852 à mars 1855. En janvier 1857, M. Dumas commence, dans *la Question d'argent*, à tourner ses pièces à la conférence. Il faut croire qu'il aura lu dans l'intervalle quelques livres de philosophie moderne, ce qui est aussi dangereux pour un homme du monde ou pour un artiste que de lire des livres de médecine. On voit alors partout des maladies. Cet esprit délicat, qui a décrit la séduisante Marguerite Gautier, se coiffe d'un bonnet de docteur; il dispose des thèses, qu'au besoin il soutiendrait en latin. Il résulte de ce fait que plus il entre à fond dans cette erreur, plus il perd de ses qualités natives, le mouvement, la vivacité, le pittoresque, la vie. Les matériaux deviennent moins unis, moins fondus. L'œuvre tend à se former de petites actions se côtoyant sans se lier.

Jean Giraud de la *Question d'argent*, paltoquet enrichi, plaide la souveraineté de l'or. M. de Cayolle

reprend le thème au bond et affirme que c'est au besoin de l'argent quotidien que nous devons Franklin, Shakespeare, Machiavel, Raphaël, etc., qui ne seraient pas devenus ce qu'ils sont sans la nécessité où ils se sont trouvés de pourvoir à leur existence matérielle. Ils disserteraient encore si la nécessité ne se faisait sentir d'arriver à la fin de l'exposition qui forme le premier acte de la comédie. Ce Jean Giraud racontant ses exploits financiers est bien le plus prolixe des spéculateurs. M. de Cayolle, l'ingénieur du chemin de fer, serait fort à sa place dans une assemblée d'actionnaires.

M. Dumas, dans la dédicace qui sert de préface à son ouvrage, paraît reconnaître qu'il s'est trompé en croyant faire avec ce sujet de *la Question d'argent* une œuvre d'amour et de poésie.

Quant au *Fils naturel*, autre comédie jouée au Gymnase en 1858, tout juste une année après l'autre, l'auteur dit cette fois qu'elle a toute sa prédilection. Ce sujet difficile, parce qu'il prête trop à la dissertation, fut complétement manqué par un grand écrivain, par Diderot, en 1757. Ce ne fut que quinze ans plus tard, après le succès du *Père de famille*, que les comédiens mirent à la scène la brochure de l'encyclopédiste. Grimm, malgré son amitié pour Diderot, laisse entendre que l'ouvrage fut froidement accueilli. Il se rabat sur la mauvaise interprétation par les acteurs et sur le peu d'intelligence du public. Diderot, en somme, retira sa pièce après la première représentation, ce qui donne la mesure de la réussite.

La préface de M. Dumas nous révèle sa poétique nouvelle. Elle donne une formule de ce que M. Dumas appelle le *plus grand que nature.* « Il nous faut, dit-il, peindre à larges traits non plus l'homme individu, mais l'homme humanité, le retremper dans ses sources, lui indiquer ses voies, lui découvrir ses finalités. » L'intention est louable; mais tout cela dans une pièce du Gymnase! c'est peut-être beaucoup.

Le plaidoyer du nouveau *Fils naturel* est moins didactique que celui de Diderot. Jacques Sternay déclame moins que le trop sensible Dorval, et Charles Sternay, son père naturel, fait moins d'étalage de beaux sentiments que le trop vertueux et trop larmoyant Lysimond. *Le Fils naturel* de M. Dumas est précédé d'une simple préface justificative; celui de Diderot est suivi de trois entretiens interminables qui ne rendent pas la pièce meilleure, ni Dorval plus amusant. Le prologue de la comédie de M. Dumas s'ouvre en plein drame. Il nous montre un jeune homme riche quittant sa maîtresse pauvre, sous prétexte de voyage, mais en réalité pour s'aller marier avec une héritière. « S'il m'a menti, dit la pauvre Clara Vignot, c'est un misérable! » Et Clara Vignot a bien raison.

Au début de l'acte qui suit ce prologue, le fils de M. Sternay et de Clara Vignot est devenu un beau jeune homme, et il figure sous le nom de M. de Boisceny dans le salon de son père, qui ne le connaît pas. Là il se présente comme prétendant à la main d'une jeune fille de grande famille, et la vieille marquise d'Orgebac, grand'mère de M[lle] Hermine, s'oppose au

mariage quand elle apprend par le notaire de Clara Vignot, chargé de cette communication, que Boisceny n'est qu'un nom de terre et que le prétendant à la main d'Hermine n'est que le fils non reconnu d'une ouvrière non mariée. C'est là que commence réellement la pièce. Elle s'engage vivement, et ce second acte est de tous points parfait. La scène d'explication entre Jacques et sa mère qui s'excuse de lui avoir caché sa position légale, la scène qui suit entre Jacques et son père, M. Sternay, la scène où Clara Vignot intervient entre le fils et le père sont traitées avec un très-grand talent, sans phrases, sans exagération mélodramatique, et elles n'en arrivent que mieux à l'émotion. Jacques courbe la tête. Hermine est retournée au couvent. Jacques se retirera loin du monde avec sa mère et il souffrira en silence.

Un an plus tard, nous nous retrouvons chez le marquis d'Orgebac, qui représente le philosophe de la comédie, l'homme sans préjugés. Hermine sort du couvent, et elle déclare devant toute sa famille qu'elle aime M. Jacques Vignot comme elle aimait M. de Boisceny; ce n'est plus le même nom, mais c'est le même homme. Le succès de cet ouvrage, très-bien joué par la troupe de M. Montigny, fut considérable et mérité.

Le Père prodigue était un joli sujet de comédie, et nul ne semblait pouvoir le traiter avec plus d'autorité que le fils de l'illustre auteur de *Monte-Cristo*. Le caractère se présente bien, mais le côté comique s'efface un peu trop peut-être pour laisser la place au côté romanesque. M. Dumas possède beaucoup de trait et

de fine observation, mais il est rare que les situations se présentent à son esprit sous la forme franche et décidée du comique ; il tend toujours au drame et il y tombe malgré lui. La pièce du *Père prodigue* a les allures des bonnes pièces de M. Dumas. Le dialogue est toujours très-vivant, mais il roule sur un plan un peu nu et monotone, ce qui oblige les personnages à se renvoyer, comme des volants sur les raquettes, les mots bien trouvés mais un peu cherchés que leur souffle l'auteur. Le comte de la Rivonnière a du relief; son mariage projeté avec une jeune fille qu'il cède à son fils, après avoir reconnu la folie des ses prétentions juvéniles; les roueries de Mlle Albertine; la conférence épisodique de MM. de Tournas, de Ligneray, de Naton et de Prailles sur la « courtisane économe, race amphibie, moitié Aspasie, moitié Harpagon », sont d'amusants épisodes qui préparent le drame des deux derniers actes, où l'auteur fait battre à l'épée le père prodigue pour sauver l'honneur de son fils. Celui-ci reconnaît la belle action en couvrant de son pardon les folies de l'auteur de ses jours.

Quatre années séparent *le Père prodigue* de *l'Ami des femmes* que représenta le Gymnase en mars 1864. « Cette comédie n'a pas eu de succès à la première représentation, dit l'auteur dans sa préface ; elle s'est débattue ensuite pendant une quarantaine de jours entre l'étonnement, le silence, l'embarras et quelquefois les protestations du public. Un soir même un spectateur de l'orchestre s'est levé après le récit de Jane au quatrième acte, et s'est écrié : C'est dégoû-

tant ! » M. Dumas avoue plus loin que sa pièce était mal faite en certaines parties, qu'elle manquait de proportions, d'équilibre et surtout de clarté. « L'auteur, ajoute M. Dumas, n'avait pas su prendre une décision dès l'attaque. Ce qu'il avait voulu dire ne sortait pas. L'action était en dedans et les théories en dehors, faute capitale au théâtre. » Le créateur de la série de pièces réalistes qui succèdent au *Demi-Monde* met là le doigt sur la plaie du moment. C'est en effet depuis qu'il a passé son temps à la démonstration de ses théories qu'il a un peu négligé l'action qui faisait sa force.

En aucune de ses pièces M. Dumas n'a poussé plus loin que dans *l'Ami des femmes* sa préoccupation réformatrice ; aussi est-ce là non pas la moins bonne, mais l'une des moins bien accueillies par le public. L'ouvrage, remanié dans l'édition des œuvres, a beaucoup gagné en clarté ; il me semble aujourd'hui d'une innocuité parfaite au point de vue moral, et très-curieux comme pièce de théâtre. Il n'a pas réussi pourtant à la reprise que le Gymnase en a récemment faite. Pourquoi ? Sont-ce les interprètes qu'il faut accuser ? Non. S'il a été froidement accueilli, c'est tout simplement parce que le genre commence à prendre des cheveux gris.

Le sujet qui a donné naissance aux *Idées de madame Aubray*, comédie représentée au Gymnase en mars 1867, est encore la mise en scène d'une exception. Mme Sand avait déjà incarné cette pensée bizarre dans *Claudie*, une fille-mère qu'épouse un brave garçon,

le paysan Sylvain sachant parfaitement ce qu'il fait et qui s'en vante. Le fils de Mme Aubray, Camille, qui n'est pas un paysan, mais un docteur en médecine, un philosophe, épouse avec le même aplomb une autre fille-mère, Jeannine, qui a été entretenue et qui l'avoue. M. Dumas pourrait écrire une autre pièce pour montrer le ménage infernal d'un couple pareil après quelques années d'union ; cela le conduirait probablement à quelque chose d'énorme, comme *le Mariage d'Olympe*.

La Visite de noces et *la Princesse Georges* furent des batailles disputées, et *la Femme de Claude* fut une bataille perdue. On a fulminé dans la presse et ailleurs contre l'immoralité de *la Visite de noces*, qui n'est ni plus ni moins coupable que ses aînées. C'est plutôt de l'égrillardise à la manière de Crébillon le fils, et ce grand tableau de mœurs enfermé dans un petit cadre ne prêche pas au fond une doctrine malsaine. Il est même spirituel et curieux dans son allure. Quant à *la Princesse Georges*, c'est encore cette même peinture de l'adultère que sembla si longtemps affectionner le public. Les personnages ont seulement, pour la circonstance, changé leur position relative. Ce n'est plus le comte de Lys qui tue d'un coup de pistolet l'amant de sa femme, c'est M. de Terremonde, figure de second plan, qui tue un innocent, croyant punir le véritable auteur de sa mésaventure conjugale. Ce dénouement accidentel fut en partie la cause de la sévérité du public.

Le libretto de *la Princesse Georges* a une préface.

Cette préface gourmande le public et proclame la pièce excellente. Le moraliste a voulu constater l'impuissance de la loi et discuter le droit divin de tuer ou d'absoudre. Le coup de pistolet de la fin devient l'éclair du chemin de Damas dans l'ordre des passions et des sentiments. La pauvre victime du hasard, M. de Fondette, est « le mouton du sacrifice d'Abraham. Il bêle et il meurt pour un autre. C'est l'holocauste dont se contente le Dieu de la tragédie. » On voit par ces paroles quelle est la conviction de l'auteur. On croirait entendre Diderot expliquant les vertus secrètes de ses deux comédies à systèmes, *le Père de famille* et *le Fils naturel.*

La Femme de Claude est une dernière variation sur le thème du droit de vie et de mort à propos de l'adultère de la femme. La préface de cet ouvrage, unanimement blâmé par le public et par la presse, ne tient pas moins de quatre-vingts pages d'impression. Elle est écrite avec un grand soin littéraire et elle se pose au point de vue de la stricte morale. L'auteur y combat chaleureusement les lois qui règlent chez nous le mariage et la condition des enfants; puis il établit de nouveau son droit de meurtre sur *la Guenon du pays de Nod*, sur *la Femelle de Caïn.* Ces arguments controversables pourraient à la rigueur être soutenus dans un livre. Au théâtre, où le point d'optique est différent, le paradoxe a bien plus de peine à se faire accepter; un mot suffit pour lui ôter son masque. Il exista toujours un abîme entre l'idée et l'exécution, entre la préface et le drame. Voyez Diderot : si le mo-

raliste incarne sa pensée dans des acteurs de chair et d'os, les types exceptionnels qu'il a si bien décrits semblent tout à coup parler et agir à faux; ils apparaissent comme d'horribles squelettes détruisant la loi essentielle de la scène, qui est de plaire même en présentant des monstres. Dans *la Femme de Claude* on ne retrouve rien des louables intentions de la préface. Ni le juif Daniel partant pour les pays inconnus, ni sa fille Rébecca rêvant les amours du ciel, ni l'inventeur du fusil de l'avenir destiné à supprimer la guerre, ni son coupable et ingrat élève n'ont le temps de développer les idées que leur suppose l'auteur. Ces idées ne sortent pas; elles demeurent lettre morte. Le dernier ouvrage, *Monsieur Alphonse*, a mieux réussi que la précédente comédie, quoiqu'il nous présente encore une personnalité assez trouble, mais il a le mérite de remplacer la conférence par une action vive et bien conduite, et de ne pas confondre un seul instant la scène du Gymnase avec une chaire de la Sorbonne. En résumé, quand M. Alexandre Dumas le voudra, il retrouvera ses vifs succès et son chaleureux public. Il n'a pour cela qu'à renoncer aux thèses et à se contenter de *dramatiser* au lieu de *dogmatiser*.

VI.

M. Victorien Sardou.

Après la chute de sa comédie de début, *la Taverne*, jouée à l'Odéon le 1er avril 1854, M. Victorien Sardou, jeune poëte chevelu de vingt-trois ans greffé sur un étudiant en médecine, demeura cinq longues années sans rien produire pour le théâtre. On le crut découragé, cherchant une autre voie à l'expansion de son intelligence; mais, pendant ce temps, renfermé dans sa retraite du quartier Latin, comme jadis le prophète Mohammed dans sa caverne de la Mecque, il méditait ses conquêtes futures. Nous ignorons combien de pièces il écrivit à cette époque et combien de directeurs fermèrent les portes de bronze de leur sanctuaire devant l'auteur naufragé, qui s'estima trop heureux de prendre pied, en 1859, sur les grèves du théâtre Déjazet, portant au-dessus des vagues son manuscrit des *Premières Armes de Figaro*. L'illustre Frétillon accepta le rôle principal de l'ouvrage de M. Sardou, et le joua le 27 septembre de cette même année 1859. Elle y déploya toutes les ressources de son rare talent. Dans une action très-vive et qui mettait fort adroitement en relief les qualités de la protagoniste, l'auteur nous montrait le petit Figaro rasant, frisant et accommodant les pratiques de son patron le barbier Carasco, parmi lesquelles l'étudiant Almaviva rêvant déjà la

séduction de Suzanne, le docteur Bartholo, l'ivrogne Antonio et l'honnête Basile. Chassé par son maître pour avoir voulu séduire la maritorne du lieu, Figaro élevait boutique contre boutique et il se voyait arrêté par les alguazils de Bridoison pour avoir exercé sans patente l'illustre profession de barbier. La comédie obtint un succès fou. M. Sardou, dans l'une des scènes de sa pièce, faisait sous la couverture de son personnage son autobiographie, et il racontait fort gaiement ses mésaventures récentes près des directeurs de spectacles : « M. le directeur, s'il vous plaît ? — Ab- » sent. — Quand le voit-on ? — Jamais. — Merci. » Je m'élance en avant : nouveau couloir, autre escalier, second concierge plus laid que le précédent. Même demande. « Votre nom ? — Figaro, auteur dramatique, » avec une pièce. — Sacrebleu ! on n'entre pas ici avec » une pièce. » Puis survient le directeur qui jette Figaro à la porte avec son manuscrit. Figaro aperçoit la rue et s'élance, il s'échappe. « Quel succès pour un début ! » s'écrie-t-il quand il foule enfin le pavé du roi.

Monsieur Garat, jolie bluette en deux actes jouée l'année suivante sur ce même théâtre de Déjazet, et par Déjazet, renouvela le succès des *Premières Armes de Figaro*, et le *sanctum sanctorum* des théâtres d'ordre s'ouvrit enfin à deux battants devant la courageuse persévérance de M. Sardou. Le Gymnase lui permit le premier de franchir son seuil et représenta avec un grand succès, le 15 mai 1860, les *Pattes de mouche*. Dans les trois actes de cette comédie, le dé-

butant de 1854 révéla tout à coup une habileté de métier surprenante. Étant donnée une lettre qui compromet une femme vis-à-vis de son mari jaloux, escamoter cette lettre et la faire émigrer d'un gobelet sous l'autre, sans que les personnages ni le public s'en aperçoivent, tel était le tour à exécuter, et l'on fut contraint d'avouer que Clevermann lui-même n'aurait pas fait mieux. Au premier acte, le billet passe d'une potiche sous le pied de Prosper Block, l'ancien amant d'une Mme Vanhove ; au second acte, on brûle le poulet et on le jette par la fenêtre, mais le mari qui se trouve là par hasard marche dessus pour l'éteindre. Recherche des intéressés pour en soustraire les débris à la curiosité des passants. C'est Busonier qui a ramassé le papier à demi consumé. Il l'a donné à Thirion, qui en fait un cornet pour envelopper un coléoptère. Un petit amoureux s'empare du cornet égaré par Thirion, pour écrire en toute hâte à sa belle ; le billet se trompe d'adresse et revient aux mains du mari, qui ne lit que l'écriture du collégien et laisse enfin brûler pour tout de bon les compromettantes pattes de mouche, lesquelles se trouvent au verso de la lettre devenue cornet et de cornet redevenue lettre. Cette pièce, où l'on reconnaît le procédé employé six ans auparavant par M. Labiche dans *le Chapeau de paille d'Italie*, est charmante à la représentation et ne manque jamais d'agir très-vivement sur l'esprit du public, curieux de savoir comment finira la charade. *Les Femmes fortes*, jouées au Vaudeville le 31 décembre de la même année, ne rencontrèrent pas la même faveur. *Piccolino*, qui

les suivit à sept mois de distance, n'eut pas non plus une grande influence sur les recettes du Gymnase. Quatre mois plus tard, le Vaudeville représentait *Nos Intimes*, l'un des grands succès de M. Victorien Sardou, qui passa du coup au premier rang des auteurs à la mode, ne craignant la concurrence de personne, adulé du public, recherché des directeurs et possédant à son tour une marque de fabrique spéciale. Je suppose et j'aime à croire qu'à cette époque mémorable de sa vie, devant les demandes qui sollicitaient sa production, M. Sardou ne se fit pas scrupule de gratifier ces mêmes directeurs qui l'avaient si longtemps dédaigné des mêmes ouvrages qu'ils avaient refusés autrefois, et franchement cela était de bonne guerre !

Nos Intimes ne marquent pas encore précisément l'entrée de M. Sardou dans l'école réaliste, mais c'est un acheminement vers cette contrée fleurie de la gloire facile et des grosses recettes. *Diane de Lys*, *Le Mariage d'Olympe*, *Les Lionnes pauvres* avaient fait coter très-haut à la bourse dramatique les drames bâtis sur l'adultère. Un esprit aussi habile, aussi universel et aussi pratique que M. Sardou ne pouvait laisser passer cette veine sans essayer d'en faire jaillir quelques nouveaux succès. Il traita pourtant dans *Nos Intimes* un véritable sujet de comédie, comédie de genre, comédie à la Picard, montrant parallèlement les différentes sortes de prétendus amis dont les uns vous exploitent, pendant que les autres médisent de vous ou conspirent contre votre honneur ou contre votre repos. Il y a même la catégorie des amis que l'on ne connaît

pas, dont on ne sait pas même le nom et qui vous tutoient. Tel est le chasseur d'Afrique Abdallah qui s'installe chez Caussade se croyant chez un ancien Zéphir du même nom.

Le sujet n'aurait pas été traité complétement si l'un des amis de l'infortuné Caussade n'avait tenté de lui prendre sa femme. M. Sardou aborde donc là en passant le lieu commun en vogue, mais il le fait discrètement. Cécile, la femme de Caussade, ne cède pas à la fascination qui l'attire vers le jeune Maurice. Elle se contente de la période idéale de l'amour adultérin; mais peu s'en faut, lorsqu'elle se trouve seule dans sa chambre avec son soupirant, qu'elle ne tombe dans ce que l'auteur appelle la période philosophico-sensuelle et gaillardo-mystique. M. Sardou se montrera bientôt plus audacieux. Ce n'est qu'après avoir traversé son *mezzo-fiasco* de *la Papillonne* au Théâtre-Français et ses deux grands succès de *la Perle noire* et des *Ganaches* au Gymnase (1862) que le charmant auteur de *Nos Intimes* se met à faire de la violence mélodramatique. Ayant appris, par cinq années d'abandon et de souffrances, qu'il faut, avant tout, réussir à gagner de l'argent, il se met à hurler avec les loups et plus fort que les loups. Il nous présente donc en 1863, dans *les Diables noirs*, une femme du monde qui, connaissant un certain Gaston de Champlieu pour un vaurien, un coureur de filles, un homme d'une délicatesse plus que douteuse, se livre à lui dès le premier acte de la pièce. Au second acte, ce délicat personnage vole à sa maîtresse un diamant pour le donner en gage à un usu-

rier. Celui-ci, qui n'estime le bijou que six mille francs au lieu de dix, va réclamer la différence à la belle dame, qui se hâte de payer. « Volée ! il m'a volée ! » s'écrie la créature, qui, en fin de compte, n'est pas à plaindre, car elle connaissait le masque avant de se déshonorer pour lui. L'escroc est, de plus, infidèle, et la sensible Jeanne le voit bientôt revenir à elle parce qu'il n'a pas trouvé son autre maîtresse au logis. Alors la tête de Jeanne s'égare et elle met le feu à la chambre, dont elle a retiré toutes les clefs.

Cette action, par trop brutale, dépassait le but, et le public ne l'accepta pas sans protestations. L'ingénieux dramatiste ne s'entêta pas davantage, reconnaissant que pour cette fois il avait fait fausse route, et il se hâta de rentrer sur un terrain moins volcanique, où il était plus sûr de lui-même et de ses auditeurs. Mais le comique des *Pattes de mouche* et des *Intimes* ne lui paraissait plus assez pimenté pour le goût du jour. Alors il inventa cette collection si amusante de cerveaux fêlés qu'il intitula *la Famille Benoiton*, et il sut donner à ce ragoût, très-ingénieusement composé, une étrangeté de saveur qui fit rage dans toutes les couches du public parisien. Cette production naquit au Vaudeville le 4 novembre 1865. On y voit défiler tour à tour Mme d'Évry qui veut marier tout le monde, M. Benoiton l'inventeur millionnaire des sommiers élastiques à ressorts compensateurs, les trois excentriques demoiselles Benoiton, et leur frère le jeune Fanfan élevé d'après la méthode positive ; puis viennent le boursier Formichel, Prudent, fils d'icelui,

qui a pourcouru toute l'Europe, et qui n'y a vu que le cours des denrées et la statistique des marchés. Cette galerie de caricatures, semée de pointes amusantes, devint l'un des plus productifs succès de M. Sardou. Le seul tort de cette exhibition fut de donner aux étrangers une singulière idée de la société parisienne. Tous ces comiques sont très-récréatifs et très-curieux, mais franchement on ne trouverait leurs pareils que dans une maison d'aliénés.

La comédie des *Vieux Garçons*, que M. Sardou fit représenter au Gymnase le 21 janvier 1865, neuf mois avant que le Vaudeville jouât *la Famille Benoiton*, contient d'excellents portraits, et cette fois ce sont des portraits d'après nature. La question du célibat des hommes est attaquée dans cet ouvrage non avec des dissertations doctorales, mais dans un dialogue vif et rapide. « Que cherches-tu, ô célibataire : la femme sans l'épouse et sans la mère, le mariage sans ses périls et le ménage sans sa cuisine ! Eh bien, voilà un monsieur qui a la bonté de se marier pour toi et de te préparer tout cela ! » Ainsi parle Mortemer, un vieux garçon de quarante-huit ans, touchant encore à la seconde jeunesse par son extérieur élégant et par son adoration pour les femmes. Ce Mortemer, se servant du nom d'une amie de Mlle de Chavenay, reçoit chez lui cette jeune fille, et, dans une scène des plus risquées, on le voit près d'abuser de son hospitalité criminelle pour perdre cette innocente, dont la naïveté désarme heureusement les mauvais desseins du débauché. Pour prix de sa continence, il manque d'être

souffleté par un jeune homme qui se trouve être son fils et qu'il avait abandonné ! Cette contre-partie, qui sert de punition au plus endurci de la bande des vieux garçons, ressort très-naturellement du sujet et en développe la moralité.

Maison neuve, qui succède immédiatement aux *Vieux Garçons*, et qui fut représentée au Vaudeville en décembre 1866, reprend la gamme violente des *Diables noirs* et ne rencontre pas un meilleur accueil. Un personnage de la pièce, le *gandin* Pontarmé, dit en parlant des comédies nouvelles : « Si c'est le chic d'y aller, j'y vas ; si c'est pas le chic, j'y vas pas. » Et Génevois répond : « C'est une opinion littéraire comme une autre ». Ce ne fut pas le *chic* d'aller voir le nouvel ouvrage de M. Sardou. Pourtant l'action ne manquait pas d'audacieuses exhibitions. On y voyait, entre autres joyeusetés, un jeune homme entrant la nuit chez une femme du monde, sa maîtresse, et voulant la violenter, pris de vin et de passion bestiale. La dame lui présentait un verre d'eau pour lui remettre le cœur. Il avalait un flacon de laudanum qu'il trouvait sur un guéridon, et sa maîtresse le cachait, ne donnant plus signe de vie, derrière un canapé pour causer tranquillement d'affaires avec son mari qui survenait à ce moment malencontreux.

M. Sardou changea de thèse dans *Séraphine* (1868), et il espéra peut-être renouveler le scandale produit en 1862 par la polémique anticléricale du *Fils de Giboyer*. Comme de juste, la dévote Séraphine est une grande pécheresse, et une pécheresse adultère,

puisque c'est le péché à la mode de nos comédies. Non-seulement Séraphine commet l'indélicatesse d'élever au foyer de son brave homme de mari une jeune fille, le produit d'une faute antérieure, mais, pour se débarrasser de ses remords, elle veut enfermer cette fille dans un couvent. Le petit mélodrame se corse au moyen de l'enlèvement d'Yvonne par son vrai père et par la menace que fait celui-ci de publier la honte de cette mère dénaturée. Cet incident donne au quatrième acte le mouvement qui manque aux trois premiers, et le cinquième se base sur l'antagonisme des deux pères, dont l'un veut tuer l'autre pour venger l'enlèvement d'Yvonne, et par l'intervention de l'amoureux qui s'accuse du rapt et obtient la main de celle qu'il aime en sauvant l'honneur de la dévote.

Fernande succède à *Séraphine* (Gymnase, 1870). Cette pièce provient par moitiés égales du *Demi-Monde* de M. Dumas et de la très-dramatique histoire de Mme de La Pommeraye, tirée du roman de Diderot *Jacques le Fataliste*. Cette femme abandonnée qui se venge de son volage amant en lui faisant épouser une fille perdue, dont elle lui dévoile ensuite la honte, trouva dans M. Sardou un habile arrangeur. La très-intelligente mise en œuvre de M. Sardou méritait le succès qu'obtint sa pièce. Le repentir de Fernande au milieu de son abjection, le pardon du marquis s'écriant, en relevant la malheureuse tombée à ses pieds : « Mais relevez-vous donc, madame la marquise : ce n'est pas là votre place ! » tout cela saisit le cœur du public et assura le triomphe de l'œuvre. Chacun répé-

tait, en sortant de la première représentation, cette phrase de Jacques le Fataliste qui termine le récit de Diderot : « Je gagerais que le marquis des Arcis fut un des meilleurs maris et eut une des meilleures femmes qu'il y eût au monde ! »

Je ne suis pas de ceux qui reprochent à M. Sardou de prendre çà et là les éléments qu'il rencontre et qu'il s'assimile, surtout quand il nous donne un ouvrage intéressant comme *Fernande*. Molière, le maître des maîtres, en faisait bien d'autres. *Le Misanthrope* et *le Tartuffe* sont les seuls de ses ouvrages dont on ne trouve pas la fable dans quelque comédie espagnole, italienne ou latine. Toute la question est de mettre sa marque à l'emprunt. M. Sardou a cette fois strictement rempli la condition.

Rabagas et *Andréa*, les deux derniers succès de M. Sardou, prouvent qu'il ne s'enferme pas dans le cercle étroit d'une idée ou d'une théorie préconçue. Son invention ou son habileté d'appropriation, si l'on veut, le rendent apte à traiter tous les sujets et à prendre toutes les formes. Il aborde même le grand mélodrame dans *Patrie* et dans *la Haine*, et il dispute la palme aux princes du genre, Anicet Bourgeois et M. D'Ennery. Il confectionne la naïve féerie dans *le Roi carotte*, où, laissant de côté tout son esprit, il s'astreint sciemment aux simplicités convenues, se mettant ainsi toujours et en toute circonstance à la hauteur de l'entreprise qu'il sert et des auditeurs qu'on lui fournit. *L'Oncle Sam*, cette charge des mœurs américaines que la censure éleva presque

à la hauteur d'une question internationale, a été joué avec une égale réussite en Amériqne et en France. Les New-Yorkais ont beaucoup ri de se trouver ainsi travestis et de voir repasser sous leurs yeux les excentricités consignées dans leurs gazettes depuis vingt ans, le tout servi bouillant comme un plat d'extra à l'usage des étrangers crédules. Les bons Parisiens ont pris ces excentricités pour de l'histoire pure. S'ils passent jamais l'Atlantique, ils resteront bien étonnés en s'apercevant que le spirituel écrivain s'est complétement moqué d'eux.

Les deux dernières productions de l'auteur des *Pattes de mouche*, au Palais-Royal et aux Variétés, ont été des insuccès. L'infaillibilité du dramatiste à la mode a reçu de ce fait un coup fatal dans l'esprit des directeurs. Est-ce à dire que la phase du discrédit va commencer pour M. Sardou comme pour Scribe, son aïeul en popularité? Point. M. Sardou n'a pas d'autre système que celui de chercher le succès. Il n'affiche pas de poétique préconçue qui l'aveugle au point de le retenir dans une route qu'il juge dangereuse. S'il faut dire toute ma pensée, j'incline à croire que sa veine n'est nullement épuisée, comme on le prétend, et que, parmi les plantes de la serre chaude réaliste, c'est l'une de celles qui sont appelées à donner encore la plus grande quantité de produits.

VII.

M. Théodore Barrière.

M. Théodore Barrière, qui traita brillamment tous les genres de la littérature dramatique, depuis la comédie en vers et le drame sombre du boulevard jusqu'au vaudeville à grelots du Palais-Royal, voulut apporter aussi sa pierre à l'édification de la synagogue réaliste. *La Dame aux camélias*, venue au monde une année avant *les Filles de marbre*, avait *poétisé* plutôt que *réalisé* l'amour en commandite, cette phase curieuse de la galanterie moderne. Dans le personnage vipérin de Marco, MM. Barrière et Lambert-Thiboust montrèrent la femme sans cœur, n'ayant pas même pour excuse le caprice. C'était la vérité vraie s'il en fut, que cette créature calme et rayonnante au milieu des ruines qu'elle entasse, vivant dans le mal comme la salamandre dans le feu, et n'aimant d'autre musique que le son des pièces d'or tombant en cascades rutilantes. Le sculpteur Raphaël, qui s'est laissé prendre aux séductions de la sirène du bois de Boulogne, meurt de chagrin et de honte. Pour que la leçon soit complète, Marco, que n'atteindront ni la mélancolie ni la misère qui tuent Marguerite Gautier, reprend bien vite, après la catastrophe, ses amants et sa vie joyeuse, comme une fille accoutumée à de pareils accidents. La tirade émue de Desgenais sur ces

demoiselles à huit ressorts dont les petits ongles roses sont des griffes, et qui conduisent les jeunes gandins en enfer par le chemin de l'anémie physique et morale, résume bien l'honnête pensée de la pièce : « Allons, mesdemoiselles, passez à l'ombre, rangez un peu vos voitures! Place aux honnêtes femmes qui vont à pied! »

La comédie-drame de MM. Barrière et Lambert-Thiboust dit bien ce qu'elle veut dire. La Cléopâtre aux ongles roses agit selon sa nature perverse, mais elle n'entreprend pas un cours de perversité qui laisserait le spectateur indécis sur la conviction de l'auteur. C'est le *monstre odieux* de Boileau qui sait plaire, adouci par l'art. Les ultra-réalistes, qui n'admettent pas plus l'art que les adoucissements, prétendent à la réalité quand même, s'agirait-il de l'acte le plus malpropre ou le plus répugnant de la pauvre nature humaine. La pièce en trois actes de M. Barrière, sans collaborateur, intitulée d'abord *les Parisiens de la décadence*, puis définitivement *les Parisiens*, parut sur la scène du Vaudeville en décembre 1854, un an après *les Filles de marbre*. C'est l'ouvrage le mieux pensé et le mieux traité parmi les comédies réalistes de M. Barrière. On y rencontre des caractères finement tracés, une action vive et intéressante, un dialogue spirituel et ému dans les parties dramatiques. Desgenais, qui reparaît dans cette comédie comme protecteur et tuteur légal de la fiancée du Raphaël Didier des *Filles de marbre*, joue un rôle sympathique que Félix traduisait à merveille. La scène finale du second acte où il réveille le courage dans le cœur d'un jeune poltron, en l'envoyant se

battre pour venger l'honneur de sa mère, a de la valeur comme invention et comme exécution.

Les Faux Bonshommes, joués deux ans après *les Parisiens* sur ce même théâtre du Vaudeville, obtinrent un triomphe beaucoup plus retentissant. C'est une galerie de portraits plutôt qu'une action, et de très-spirituelles conversations qui ne forment pas absolument un tout bien homogène. L'unité, je ne dirai pas de l'action, mais de cette collection de charmants dialogues, réside dans la médisance qui relie entre eux ces faux bonshommes recueillis par M. Péponet, l'ancien commerçant. C'est d'abord Bassecourt, « qui commence toujours par dire du bien des gens, et qui ensuite vous les arrange qu'ils ne sont plus bons à jeter aux chiens ». Le mot *seulement* lui sert de transition pour passer de l'éloge au dénigrement le plus complet. Vient ensuite M. Dufouré, faux bonhomme de charité, qui devant la foule verse sa bourse dans le tablier d'une pauvresse ; *seulement* la bourse ne contenait que quatre-vingts centimes. M. Le Carbonel représente le faux bonhomme spéculateur, toujours prêt à franchir la Manche ou la frontière de Belgique. Le brave Péponet lui-même, le marchand de soieries retiré, n'est qu'un faux bonhomme de probité ; il a toujours le mot à fleur de lèvres, mais il déclare *in petto* qu'il serait « bien bête d'avoir en affaires des scrupules qu'un autre n'aurait pas ». Le personnage gouailleur de la pièce, le montreur et l'explicateur des figures de la galerie, c'est toujours Desgenais, cette fois sous le nom du peintre Edgard Thévenot. La scène

du contrat de mariage, où Péponet s'irrite parce que les articles de l'acte notarié parlent toujours de sa mort, fit la fortune et la vogue de l'ouvrage, que la direction du Vaudeville reprend chaque fois qu'elle prépare une pièce nouvelle de M. Sardou. Bassecourt, s'il était là, ne manquerait pas de faire remarquer que, les *Faux Bonshommes* ayant précédé de trois ans *les Intimes*, et les deux ouvrages n'étant au fond que la même idée, la critique des fausses amitiés, cette reprise périodique de la pièce de M. Barrière est un hommage à lui rendu par l'administration pour les deux moutures qu'elle a su tirer de son sujet.

Les contre-parties sont rarement heureuses au théâtre. *Les Fausses bonnes Femmes* ne rencontrèrent qu'un succès d'estime assez froid devant ce même public qui avait accueilli si chaudement *les Faux Bonshommes*. La pièce ne manque pourtant pas de mérite, mais les éléments qui la composent sont moins liés encore que dans le premier ouvrage. Le petit drame se passe entre Herminie de Tremblay et Blanche de Noyan, les deux amies rivales qui se disputent le cœur de Georges Réthel. Les mauvaises langues féminines, Mmes de L'Étang, Mangrain, Permont, etc., n'interviennent qu'en manière de hors-d'œuvre et ne prennent pas une part suffisante à l'action, laquelle gagnerait beaucoup à se trouver réduite à trois actes au lieu de cinq.

VIII.

MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy.

La comédie de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halevy, que représenta le Gymnase en octobre 1869, sous le titre bizarre de *Frou-frou*, est une razzia accidentelle exécutée par les auteurs sur les terres du réalisme. Les joyeux compères des opérettes que vous savez et de tout un répertoire de petites comédies gracieuses et amusantes, comme *Les Brebis de Panurge, La Clef de Métella*, *Les Sonnettes*, *Le Roi Candaule*, *La Petite Marquise*, voulurent aussi avoir leur part dans la vogue des pièces à adultères, et ils confièrent à Mlle Desclée le rôle si bien imaginé de Gilberte. Gilberte c'est Frou-frou. On la nomme ainsi à cause de sa vivacité et de sa légèreté, « une porte qui s'ouvre et tout le long de l'escalier un bruit de jupes qui glisse et descend comme un tourbillon... frou-frou ».

Ce caractère est charmant d'allure. Le décousu des idées et des paroles de ce petit être capricieux et fantasque adoucit et fait presque oublier cet abandon subit de la maison conjugale et cette fuite non préméditée avec un amant qu'elle n'aime pas. « Une heure de colère, et voilà où j'en suis arrivée ! » s'écrie la pauvre Frou-frou lorsqu'elle se voit à Venise, dans une petite chambre d'auberge, avec cet amant de

hasard qui ne peut même payer la dépense de l'hôtel. « Enfin ! il n'est plus temps maintenant ! » C'est ainsi qu'elle se résigne à mourir. Les choses suivent leur cours, comme dans toutes les pièces adultérines, mais cela est si bien dit ! Le public n'a pas le temps de s'apercevoir que c'est toujours le même festin qu'on lui sert ; il s'en repaît, il s'en gorge. Les condiments ont une saveur nouvelle qui lui chatouille délicieusement le palais. Il applaudit tour à tour la scène de froideur entre les amants, l'arrivée du mari, la provocation, le duel, la mort de l'amant. Ici, à la bifurcation de l'axiome *Tue-la* et de l'axiome *Ne la tue pas*, les auteurs prennent un chemin de traverse qui les mène à un pardon mitigé et à la mort naturelle de Gilberte. Ce développement prend tout le cinquième acte. Frou-frou se sent mourir avec son insouciance habituelle. « Est-ce là ce qui est la mort ? mon Dieu ! Comme cela me paraît peu de chose... Quand je serai morte, il faudra me faire belle comme je l'étais autrefois... Tu prendras, parmi mes robes de bal, une robe blanche... Vous verrez comme je serai jolie et comme une fois encore vous retrouverez Frou-frou... Vous me pardonnez, n'est-ce pas ?... Frou-frou ! pauvre Frou-frou ! » (Elle meurt.)

Frou-frou mérite une place d'honneur dans le théâtre réaliste. Le thème vulgaire est développé avec beaucoup d'art et fort bien déguisé. Le personnage principal, écrit pour les défauts de Mlle Desclée non moins que pour ses qualités, trouve des effets nouveaux dans la brusquerie des mouvements, dans le haché des

phrases, dans le décousu des idées et dans l'imprévu des résolutions. L'année précédente, les mêmes auteurs avaient fait au même théâtre un autre essai de pièce réaliste, *Fanny Lear*, où ils montraient un nouveau *Mariage d'Olympe*, la fille entretenue ayant épousé un marquis dont elle a payé le titre, voulant s'imposer au monde qui la rejette dans son néant. Cette tentative, côtoyant de trop près le mélodrame dans ses deux derniers actes, n'obtint pas, il s'en faut, le succès de *Frou-frou.*

Parmi les comédies réalistes de différents auteurs qui méritent d'être citées soit pour leur réussite, soit pour leur valeur intrinsèque, le public a paru goûter surtout *le Supplice d'une femme* de M. Émile de Girardin, arrangé par M. Dumas fils avec son habileté ordinaire, et *Héloïse Paranquet* de M. Armand Durantin, à la confection de laquelle l'auteur du *Demi-Monde* a aussi grandement participé.

Marceline, drame en quatre actes de M. Charles de La Rounat, représenté au Gymnase en juin 1871, renferme d'excellentes qualités. Le succès de l'ouvrage n'aurait pas été contesté si l'auteur avait fait un quatrième acte mieux lié aux trois autres, au lieu de ce tableau épisodique du duel qui vient là comme par acquit de conscience et parce qu'il faut un dénouement.

M. Octave Feuillet, le charmant poëte fantaisiste qui de temps en temps trempe le bout de son doigt ganté dans la fournaise du réalisme, vient d'y mettre les deux pieds en nous montrant dans son *Sphynx* un

décès de femme empoisonnée *secundum artem*. Les échos de la maison de Molière en ont dû frémir.

IX.

Bilan de l'école réaliste.

Tel est le bilan de l'école réaliste jusqu'à ce jour. Sa poétique se résume en peu de mots : l'exclusion de l'idéal dans l'art, voilà le principe ; la reproduction de la nature par ses vilains côtés, voilà la pratique. Sans doute les personnages vicieux ne se font pas faute de paraître dans l'ancien théâtre, mais ils n'inspirent à aucun des spectateurs l'envie de les imiter. Là est la différence capitale. Personne n'approuvera les manœuvres de Tartuffe ou celles de Turcaret. Le marquis de Moncade et le chevalier de Villefontaine sont et restent, pour le public de toutes les époques, de jolis escrocs qui amusent et font rire sans inspirer la moindre sympathie. En est-il de même dans nos comédies réalistes ? Non ! Ce que ne comprendra jamais le temps qui succédera au nôtre, c'est qu'il se soit trouvé un public pour se laisser dire en face et sans protester, au moins par son absence : que ses femmes ont toutes un pied dans l'adultère, si ce n'est deux ; que ses filles inclinent par nature vers l'oubli de leurs devoirs ; que

les prostituées trônent en reines dans le meilleur monde et qu'elles ont droit à nos hommages ; que les salons de Paris sont des cavernes où l'on ne distingue pas l'honnête homme du fripon, tant les échantillons se ressemblent ! Quoi encore ? Les types parlent-ils assez haut au milieu de ce concert de blâme, de ce procès insensé que nous nous faisons à nous-mêmes, appelant le feu du ciel sur cette Sodome engendrée par l'imagination de nos dramatistes, ayant pour auditeurs cette masse d'affamés et de désœuvrés de la rue, qui regardent et qui songent ?

Les réalistes doivent être absous, comme intention, au point de vue de la morale, car le public est plus coupable qu'eux. Ils ont voulu rompre avec la convention banale, voilà tout, et ils se sont enfermés, sans s'en apercevoir, dans une convention nouvelle, cage beaucoup plus étroite. L'amour du nouveau les a conduits à cette erreur, de nier la règle et de lui opposer l'exception. De là tous les paradoxes et toutes les violences qui ont d'abord enthousiasmé un public blasé. Ce public, secoué de plus en plus dans sa torpeur, en est arrivé pourtant à ne plus trouver de goût aux condiments excessifs dont on l'a saturé. Il en devait être ainsi. Scribe, un véritable créateur dans son genre, s'étonnait tristement que ses derniers ouvrages fussent dédaignés par ce même auditoire qui l'avait applaudi frénétiquement pendant quarante années. « Je suis donc bien changé ! disait-il. — Non, c'est le public qui a changé », lui répondait un ami.

Les réalistes, dans un temps que nous touchons

déjà, arriveront au même étonnement. Le même fait viendra de la même cause. Il est évident que le procédé s'use. Nous compterons bientôt une ruine de plus dans l'histoire des ruines dramatiques de notre siècle. Que faire à cela ? Modifier le genre, chanter une autre cantilène, renoncer avant tout au drame adultérin qui a tiré de son sac toutes les moutures possibles, et qui en somme a donné plus de son que de farine.

Financièrement parlant, les derniers produits du réalisme n'ont pas procuré un rendement suffisamment rémunérateur. Les directeurs, en chiffrant le bilan des dépenses et des recettes, sont arrivés à comprendre qu'on ne vit pas éternellement d'exceptions et que le moment est venu enfin de quitter les sentiers pour rentrer dans le grand chemin. Sous le rapport de l'art, on ne peut s'empêcher de remarquer que le passage du réalisme sur la scène française aura beaucoup amoindri le côté littéraire dans la production dramatique. Le style qui convient à ces actions, violentes comme des procès de cours d'assises, est nécessairement bref, saccadé, sec et cassant ; çà et là on y voit, avec l'étonnement d'un voyageur rencontrant une oasis dans le désert, quelques fleurs plus ou moins fraîches, plus ou moins odorantes, mais qui rappellent plutôt les essences concentrées d'une boutique de parfumeur que les émanations de nos jardins.

Les pièces en vers, autrefois la gloire de notre scène, ont presque complétement disparu des affiches, même à la Comédie-Française, où l'on joue volontiers des mélodrames panachés de brutalités et de miè-

vreries, enjolivés d'effets décoratifs et de lumière électrique, vitriol et benjoin. Ce qu'on a loué outre mesure dans l'évolution nouvelle, déjà vieillie, c'est le changement qu'elle est venue apporter à la mise en scène. Les acteurs ont cessé de débiter leur dialogue devant la rampe. On les voit aujourd'hui dans des salons, fort bien meublés, marcher, s'aborder, se grouper. Tantôt ils se tiennent debout, ou appuyés contre le marbre en toile peinte d'une cheminée, se chauffant les mollets devant une veilleuse qui figure un ardent foyer ; tantôt ils sont assis sur de vrais fauteuils réellement capitonnés ; tantôt encore à cheval sur une chaise, feuilletant des albums, ou fumant un cigare réel de trente centimes aux frais de l'administration, et cela malgré les pompiers et l'ordonnance du préfet de police qui n'est pas exécutée pour cause d'art. Quand il s'agit de représenter des gens de notre temps, ces accessoires rendent l'illusion plus facile. Chaque spectateur semble heureux de se retrouver chez lui. Il faut convenir aussi, pour être juste, que ce progrès ne fait pas moins d'honneur aux tapissiers qu'aux écrivains.

Chose bizarre qui donne à réfléchir ! on a tenté une fois au théâtre de l'Odéon d'appliquer la nouvelle mise en scène au *Tartuffe* de Molière. Eh bien, le résultat de cette innovation a paru si ridicule qu'on a dû renoncer pour toujours à une inutile profanation. Dorine ôtant les guêtres d'Orgon, Tartuffe buvant un coup de vin après avoir parlé du ciel, tout cela ne fut point goûté par le même public, si bénévole d'ordinaire,

mais qui ce jour-là parut vouloir se fâcher. Il sentait d'instinct que le tapissier n'avait rien à voir dans cette affaire, et que tout ce mouvement, bon pour masquer les trous d'un dialogue trop léger d'étoffe, l'empêchait d'entendre de beaux vers. Ce simple fait ne suffit-il pas à montrer l'abîme qui sépare les deux procédés comme les deux écoles?

CHAPITRE XVI.

L'OPÉRA EN FRANCE.

I.

La tragédie lyrique jusqu'à l'arrivée de Rossini. — Lesueur et Spontini, les deux points lumineux de la période.

De 1800 jusqu'à 1875, notre Académie de musique a joué environ 162 opéras et 104 ballets. Parmi ces ouvrages, les plus modernes sont seuls demeurés au répertoire, et, parmi les plus anciens, il n'en est resté qu'un petit nombre dans les bibliothèques. L'oubli a dévoré le reste. Les noms des maîtres du premier Empire ayant tenu le plus longtemps les affiches sont ceux de Lesueur et de Spontini.

Lesueur, qui se présentait, comme Nicolo, comme Kreutzer et comme Dalayrac, avec la recommandation de ses succès de l'Opéra-Comique, n'échoua pas comme ses confrères en changeant de théâtre. Le succès des *Bardes*, en 1804, fut plus retentissant encore que ne l'avait été, en 1793, celui de *la Caverne* à Feydeau. L'Empereur, qui affectionnait les poëmes ossianiques de Macpherson et qui était l'un des grands admirateurs de l'auteur de *la Caverne*, intervint pour faire jouer *les Bardes*, dont la partition attendait

depuis huit années dans les cartons de l'Académie impériale. Outre son éclatant triomphe de *la Caverne* à Feydeau, Lesueur comptait encore deux autres succès au même théâtre, *Paul et Virginie* en 1794 et *Télémaque dans l'île de Calypso* en 1796. Comme compositeur de musique d'église, il passait pour le premier parmi les contemporains; il l'eût été, en effet, si Cherubini n'eût point existé. *Les Bardes* furent montés avec un soin extrême, et l'on plaça dans l'orchestre jusqu'à douze harpes pour satisfaire aux exigences du sujet. Lainez jouait le rôle d'*Ossian*, Chéron celui de *Duntalma*; Lays représentait *Hydala*, Adrien *Rosmor*, et Mlle Armand *Rosmala*. On applaudit le style large et magistral du compositeur, et surtout la fameuse scène dans laquelle Ossian croit voir apparaître tous les héros de sa race. Après le troisième acte, Napoléon envoya chercher sur la scène Lesueur, qui surveillait avec un soin scrupuleux les évolutions de ses chœurs. « Je sais, avait dit l'Empereur, ce que c'est qu'un jour de bataille. Je ne regarderai pas plus à son habit que je ne fais à celui de mes généraux. » Lesueur se présenta dans la loge impériale pendant l'entr'acte. « Je vous salue, monsieur Lesueur, dit Napoléon, venez assister à votre triomphe. Vos deux premiers actes sont beaux, mais le troisième est incomparable. » Lesueur saluait et voulait se retirer; l'Empereur le força de rester, et le public, qui comprenait sans entendre, poussa des cris formidables de *vive Napoléon! vive Lesueur!* Le lendemain le général Duroc remettait au compositeur, de la part du souverain, la croix de

la Légion-d'Honneur et une tabatière d'or portant ces mots gravés : « L'Empereur des Français à l'auteur des *Bardes.* » Lesueur succéda à Paisiello comme directeur de la chapelle impériale, quand le grand compositeur napolitain prit sa retraite. Lesueur avait accepté d'abord la place de suppléant, et il avait répondu à l'Empereur : « C'est être encore au premier rang que d'être le second de Paisiello. »

La seconde partition de Lesueur à l'Opéra, *la Mort d'Adam*, tragédie lyrique en cinq actes représentée en 1809, n'obtint pas la vogue des *Bardes*. Elle se rapprochait davantage de la musique d'église, et le libretto distillait un ennui mortel. Lesueur a voulu reproduire dans cet ouvrage ce qu'il croyait être le style primitif, dont il attribuait la tradition aux anciens Grecs. Sa partition gravée est enrichie de notes explicatives pour indiquer à ses élèves et aux théoriciens ses principales intentions harmoniques. Dominé par cette pensée d'avoir retrouvé la musique des Grecs, qu'il donne comme des harmonistes en dépit de l'opinion moderne, Lesueur écrivit un grand ouvrage en trois volumes sur la musique antique, ouvrage resté manuscrit et qui serait peut-être une révélation si on le livrait à la publicité. Ce qu'il y a d'important, c'est l'opinion de Beethoven sur cet opéra de *la Mort d'Adam*. L'immortel symphoniste disait, en lisant cette partition, « qu'elle semblait le guérir de tous ses maux ». La tiédeur du public pour son œuvre de prédilection décida Lesueur à retourner à la composition sacrée. Il avait eu cependant pour interprètes

les premiers sujets de la troupe, Dérivis (Adam), Lays (Seth), Lainez (Caïn), Nourrit (l'ombre d'Abel) et Mlle Maillard (Ève). Le décor de l'apothéose, peint par Degotti, avait seul obtenu les bravos du parterre, resté indifférent aux beautés de la musique.

Deux années avant de donner *la Mort d'Adam*, Lesueur avait consenti, non sans peine, à collaborer avec Persuis, chef du chant à l'Académie impériale, à un opéra de circonstance intitulé *Le Triomphe de Trajan*. C'était une allusion au retour de l'Empereur après sa campagne d'Allemagne. Esménard, l'auteur du poëme, fut envoyé à M. de Luçay, premier préfet du palais, par le ministre de la police, Fouché, avec l'ordre de monter la pièce sans perte de temps, afin qu'elle fût prête pour le retour de Sa Majesté. On adjoignit Mœnecke à Degotti pour les décors; on loua un jeu de paume, rue de Grenelle, pour y installer des ateliers supplémentaires. Aux Menus-Plaisirs on établit quatre autres ateliers. On suspendit en outre, pour gagner du temps, les représentations du dimanche. Fouché se chargeait de contribuer à la dépense pour une somme illimitée prise dans la caisse de son ministère, si l'Opéra se trouvait embarrassé. Degotti et Mœnecke se mirent à l'œuvre, et l'on arrêta les travaux de *la Vestale* de Spontini, alors en répétition.

La première représentation de *Trajan* eut lieu le 23 octobre 1807. Un seul morceau de la partition, la « Marche triomphale », avait été écrit par Lesueur ; ce morceau eut un immense succès. Le reste, où Persuis s'était attribué la part du lion, ne fut écouté que grâce

au luxe de la mise en scène et à l'excellente exécution des chanteurs et de l'orchestre Lainez faisait Trajan ; Lays, Licinius ; Louis Dérivis, Sigismar ; Nourrit père, Décébale. Les rôles de femmes étaient remplis par Mme Branchu et Mlle Armand. La magnificence du spectacle fit vivre la pièce, qui atteignit sa centième représentation en 1814, à une soirée au bénéfice de Nourrit père.

La Vestale de Spontini fut jouée deux mois après *Trajan*. Spontini est le Gluck du XIXe siècle. Il a quelque chose de l'inspiration grandiose du maître allemand ; comme lui, il sait relever par des accents vrais et passionnés le fond banal de la tragédie lyrique. Ses airs ne se confondent pas avec ses récits La mélodie garde toujours une large part ; elle a du souffle et du jet, et ses développements ne sentent ni le travail ni la pauvreté de l'imagination. Son style n'est pas cependant un modèle de pureté et de précision. Son instrumentation laisse à désirer ; il module beaucoup et le plus souvent sans adresse. Élève du Conservatoire de Naples, Spontini commence, comme ses anciens condisciples Paisiello, Cimarosa, Pergolèse, par un véritable déluge d'opéras italiens, composés selon la mode du jour pour faire valoir un virtuose en vogue. En 1796 (il avait alors vingt-deux ans), il donnait au théâtre Argentina de Rome *i Puntigli delle donne* ; en 1797, c'était *l'Eroïsmo ridicolo* ; en 1798, *il Finto Pittore* ; puis à Florence trois opéras dans la même année, puis deux à Naples. Enfin, en cinq années, il avait écrit et fait représenter quinze opéras.

Quand Gaspard Spontini vint à Paris, en 1804, il fit jouer à l'Opera-Buffa l'une de ses pièces italiennes, qui fut bien accueillie. Puis il écrivit pour Feydeau trois opéras comiques, dont le premier, intitulé *Milton*, fut seul remarqué. *Julie* échoua le 12 mars 1805. *La Petite Maison* éprouva une véritable chute; le public ne laissa pas même achever la pièce, quoique Ellevion y jouât un rôle important. Le compositeur ne se découragea pas; il comprit seulement qu'il devait changer entièrement sa manière. C'est ce qu'il fit lorsque Jouy, cédant à ses instances, lui eut confié le poëme de *la Vestale*, antérieurement refusé par Méhul et par Cherubini. Le maître italien s'enferma dans une modeste chambre, et, abandonnant ses leçons et tous ses moyens d'existence, il travailla avec ardeur, jusqu'à ce qu'il eût achevé cette œuvre magistrale qui devait le placer au premier rang des compositeurs de son temps.

Spontini n'était pas Italien pour rien; il avait compris que, malgré son génie, il n'arriverait jamais à l'Académie impériale de musique sans une protection puissante. Il eut le talent de se faire protéger par l'impératrice Joséphine, qui fit mettre sa pièce à l'étude avant que l'encre de la partition fût encore séchée. Spontini rencontra devant lui les résistances combinées de l'administration de l'Opéra, des chanteurs et des instrumentistes. Le jury musical, ayant à sa tête le chef du chant Persuis et le batteur de mesure Rey, déclara le style de l'ouvrage « bizarre », l'harmonie « défectueuse »; il conclut qu'il fallait renoncer à produire une telle monstruosité devant le public : tout cela

malgré l'ordre du palais, tant étaient surexcitées la haine et la jalousie des compositeurs officiels contre l'intrusion d'un musicien du dehors. Mme Branchu, qui obtint un si brillant succès dans le rôle de Julia, avait même déclaré à Spontini qu'elle ne chanterait pas son rôle. Comme il fallait toutefois obéir à l'ordre reçu, on obligea le compositeur à modifier certains passages de son instrumentation, à remanier ceci, à transposer cela, et pendant ce temps les prophètes du Conservatoire disaient et faisaient répéter par leurs élèves que cette musique étrangère était barbare et inexécutable.

Un ordre itératif de l'Empereur mit fin à ce mauvais vouloir, et *la Vestale* fut enfin représentée, le 11 décembre 1807, avec un succès immense qui rappelait les succès de Gluck. Ainsi tous les efforts des ennemis de Spontini n'avaient abouti qu'à faire durer les répétitions une année entière. L'Empereur avait voulu entendre aux Tuileries des fragments de l'œuvre dix mois avant la première représentation. Il avait dit à l'auteur : « Monsieur Spontini, vous aurez un grand succès, et il sera mérité. Votre déclamation est vraie et s'accorde avec le sentiment musical. La Marche au supplice me paraît admirable. » Le souverain ne fut donc pas si mauvais prophète. Il est évident que sans lui *la Vestale* et *Fernand Cortez* n'auraient jamais vu le jour. Berlioz raconte, dans ses *Soirées de l'orchestre*, qu'il s'était formé une cabale se proposant de faire tomber l'ouvrage, non par des sifflets qu'aurait pu réprimer la police impériale mais par des bâillements

prolongés et par des rires. A un certain moment les conspirateurs devaient tirer de leurs poches des bonnets de coton et s'appuyer les uns sur les autres, faisant semblant de dormir. Berlioz dit avoir connu le chef de la bande des dormeurs. Les cabaleurs ne trouvèrent pas où attaquer le premier acte, dont le style paraissait intéresser vivement le public. Le second acte, qui est le plus beau de la partition, et où se révèle tant de tendresse et de force, subjugua les conspirateurs eux-mêmes, qui applaudirent avec le public le duo entre Licinius et Cinna « Unis par l'amitié », la prière de Julia « O des infortunés déesse tutélaire », l'air superbe « Impitoyables dieux » et le final si émouvant, le plus entraînant peut-être qui soit au théâtre. Le triomphe de *la Vestale* fut écrasant pour les détracteurs de Spontini. Cette instrumentation, tant critiquée à l'avance, fut trouvée admirable. Il est vrai que Persuis et le chef d'orchestre Rey prétendirent l'avoir remaniée de fond en comble, et ils reçurent à ce sujet tous les compliments qu'on voulut bien leur adresser. Toutes les villes de province montèrent *la Vestale*, qui réussit partout. L'Italie l'adopta, comme l'Allemagne. A Naples, Mme Colbrand la chanta pendant toute une saison au théâtre San-Carlo.

L'année suivante, le 28 novembre 1809, l'Académie impériale de musique représentait un nouvel ouvrage de Spontini, *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique*; l'Empereur avait conseillé ce sujet à l'auteur de *la Vestale*. Jouy et Esménard lui arrangèrent en opéra une pièce de Piron qui avait trouvé peu d'admi-

rateurs en 1744. Le compositeur traita sa matière d'un tout autre style et lui donna un coloris différent de celui de *la Vestale*, sans cesser pourtant d'être lui-même et d'allier la vérité de l'expression à un certain caractère héroïque qui était un don de sa nature. Comme dans *la Vestale*, Spontini avait pour interprètes Lainez, Lays, Louis Dérivis et Mme Branchu. Malgré le grand effet produit à la première représentation, la pièce ne fut jouée que cinquante-quatre fois en six ans; reprise en 1817 avec quelques changements, elle atteignit sa centième le 12 février 1823. *Cortez* est tout à fait digne de *la Vestale*. On ne peut comparer à l'acte de la révolte des soldats espagnols que l'anathème lancé par le grand pontife sur la malheureuse Julia et le double chœur syllabique des prêtres de Jupiter contrastant avec la plainte des timides vestales. Aucun des compositeurs de cette époque n'a rien écrit qui approche de ces pages sublimes.

Spontini écrivit encore deux ouvrages de circonstance: en 1814, *Pélage ou le Roi de la paix*, et, en 1816, un opéra-ballet intitulé *Les Dieux rivaux* (en collaboration avec Kreutzer, Persuis et Berton). L'opéra d'*Olympie*, que donna le maître en décembre 1819, se vit très malmené et supprimé de l'affiche après une douzaine de représentations. Les ennemis de Spontini en arrivèrent à l'accuser hautement de n'avoir composé ni *la Vestale* ni *Fernand Cortez*, et de n'être par conséquent qu'un vil imposteur qui s'était joué du public. Dégoûté de tant de mauvaise foi, Spontini quitta la France et se retira à Berlin, où le roi lui donna

la direction de sa musique. L'auteur de *la Vestale* fit jouer à Berlin un dernier ouvrage, intitulé *Nourmatal.*

Jusqu'à la venue de Rossini je ne vois pas de fortes œuvres à l'Opéra, si j'y rencontre de grands noms. L'illustre Cherubini avait débuté, dans l'autre siècle, en 1788, par *Démophon*, tragédie lyrique en trois actes. Le maître florentin, qui avait employé un style plus riche d'harmonie que dans ses ouvrages italiens, put constater que son innovation était peu comprise par le public. Elle servit pourtant d'exemple et de point de départ à Spontini, à Méhul et à Berton. Les succès du maître à l'Opéra-Comique ne purent influencer le public qui assistait, le 6 avril 1813, à la représentation des *Abencérages*. On vanta beaucoup l'ouverture, la scène d'Almanzor « Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière », et quelques autres morceaux; mais la pièce fut réduite en deux actes après quelques représentations, puis elle disparut de l'affiche pour toujours. La collaboration de Cherubini à quelques pièces de circonstance, *Bayard à Mézières* et *Blanche de Provence*, n'ajouta rien à sa gloire. Il attendit jusqu'en 1833 pour donner son opéra d'*Ali-Baba*, qui ne fut pas non plus un succès. Des trente-deux opéras, opéras comiques et ballets composés par Cherubini, il n'en est pas resté un seul au théâtre, ni en France ni en Italie. Cependant *les Deux Journées* se jouent encore assez souvent à Vienne; Beethoven trouvait cette partition admirable. La *Médée* du même maître se chante de temps en temps à Londres.

Le violoniste Rodolphe Kreutzer, l'auteur de *Paul*

et Virginie, opéra représenté à la Comédie italienne en 1791, et de *Lodoïska*, l'un des grands succès de l'Opéra-Comique, donna à l'Académie impériale, en 1801, un *Astyanax* en trois actes, dont un seul paraît avoir réussi, et une *Ipsiboé* en 1824, qui n'a pas laissé grand renom. C'était pourtant, lui aussi, un homme de savoir, un compositeur estimé, qui, dans sa carrière, n'a pas produit moins de trente-cinq opéras ou ballets, dont il n'est resté que l'air d'*Aristippe* (1808), recueilli par *la Clef du Caveau* et chanté dans tous les vaudevilles pendant trente ans. *Aristippe* atteignit sa centième représentation en 1822. Disons toutefois que Kreutzer fut plus heureux dans ses ballets que dans ses opéras. Il attacha son nom au ballet de *Paul et Virginie*, fait avec la partition de son opéra comique, et joué en 1806 par Mlle Bigottini et Albert, puis repris en 1826. Il donna en 1816 *le Carnaval de Venise*, autre ballet de Milon, joué avec un immense effet par Mlle Bigottini. Il est aussi l'auteur du ballet si amusant de Gardel, représenté en 1818 sous le titre de *La Servante justifiée. Clari ou la Promesse de mariage*, ballet dans lequel dansait et mimait avec un talent merveilleux Mlle Bigottini, en 1820, était encore de Kreutzer.

Méhul réussit mieux sur la scène de l'Académie avec ses trois grands ballets *Le Jugement de Pâris*, *La Dansomanie* et *Persée et Andromède*, qu'avec son opéra d'*Adrien*, qui n'eut que six représentations. Catel, l'auteur de tant d'opéras comiques en vogue, échoua à l'Opéra avec une partition remarquable, *Sémiramis*, et il obtint un succès réel avec les *Bayadères*, partition

beaucoup plus faible. Le dernier ouvrage de Nicolo Isouard, *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, ne réussit à l'Opéra que grâce à la mise en scène et au ballet où Mlle Bigottini obtint un prodigieux succès.

C'est au milieu de ces tâtonnements et de ce déluge d'ouvrages incomplets que l'administration de l'Académie royale de musique, se sentant mourir dans le vide, songea à demander secours à Rossini, dont le nom grandissait tous les jours à l'étranger. Les musiciens officiels prévoyaient depuis longtemps ce fatal moment, qu'ils ne voyaient pas arriver sans terreur.

II.

Révolution produite par Rossini dans l'opéra français.

Jusqu'en 1817, époque où *l'Italiana in Algieri* avait été représentée au Théâtre-Italien de Paris, le répertoire du maître de Pesaro était resté lettre morte pour la France. Avant de livrer la pièce à l'avide curiosité du public, l'illustre Paër, directeur de notre scène italienne, avait eu soin de l'arranger un peu, de façon à en modérer le succès. Il fit de même à propos de *l'Inganno felice*, petite pièce de la jeunesse de Rossini, qu'il choisit de préférence aux chefs-d'œuvre du maître pour en régaler le

public parisien. Il se vit enfin obligé de jouer ou plutôt de laisser jouer *le Barbier de Séville* au bénéfice de Garcia, et ce jour s'écroula tout l'édifice des petites ruses de l'auteur d'*Agnèse*. Non-seulement l'Opéra italien de Paris, mais l'Opéra français voulurent jouir des grandes œuvres de Rossini, et Castil-Blaze, par ses traductions, se mit à les populariser au théâtre de l'Odéon et sur toutes les scènes de la province. Le ministre de la maison du roi fit venir Rossini à Paris, où il dirigea pendant deux ans le Théâtre-Italien, pour prendre ensuite le titre d'inspecteur du chant en France. Avant d'écrire un grand opéra français, le maître devait d'abord se créer une troupe de chanteurs, un orchestre, des chœurs qui pussent rendre sa pensée. C'est pourquoi nous eûmes *le Siége de Corinthe* et *Moïse*, traduits ou imités du *Maometto secondo* et du *Mosè*, qui servirent à l'initiation du public et à l'instruction des exécutants. *Le Siége de Corinthe* parut le 9 octobre 1826, interprété par Nourrit père et fils, par Dérivis, Prévost, M[lles] Cinti et Frémont. On sait l'enthousiasme de l'assemblée, les rappels des acteurs, les cris, les vivats, et l'ovation finale et le concert donné sous les fenêtres du maître par les orchestres réunis des deux Opéras italien et français. Les journaux se détachèrent, ce jour-là, des haines rancunières de la cabale. L'intrépide *Constitutionnel* conserva seul sa mauvaise humeur. *Le Siége de Corinthe* contient quatorze morceaux nouveaux qui n'existaient pas dans le *Maometto* : l'ouverture, le récit « Nous avons triomphé », l'allégro du final du

premier acte, la ballade, le récit « Que vais-je devenir? », l'allégro du duo du second acte, le ballet, le chœur « Divin prophète », le trio « Il est son frère », le final du second acte, l'entr'acte du troisième, le récitatif « Avançons », l'air « Grand Dieu », le récitatif du trio « Cher Cléomène », l'admirable scène de la bénédiction des drapeaux et le final du troisième acte. Cette liste a été dressée et publiée par M. Alexis Azevedo dans son excellente biographie de Rossini, soumise au regretté maître chapitre par chapitre et approuvée par lui comme étant la seule exempte d'erreurs. C'est là, et là seulement, que l'on devra chercher la vérité sur tout ce qui concerne les ouvrages de Rossini. Le livre de Stendhal est un tissu de fables.

Le 26 mars 1827, le *Mosè* de Rossini, devenu *Moïse*, faisait son entrée triomphale à l'Opéra. « Cette magnifique représentation, s'écrie *la Quotidienne*, fera époque dans les fastes lyriques, non-seulement parce qu'on y a entendu des chants jusqu'alors inconnus sur la scène de l'Académie royale de musique, mais encore parce qu'elle a porté le coup fatal à l'ancien système et consolidé une révolution à laquelle on préludait depuis quelque temps. » N'est-il pas singulier de voir *la Quotidienne* prêcher la révolution musicale et *le Constitutionnel* la combattre? *La Gazette de France* entonne ainsi l'hosannah : « Enfin, dit-elle, on va chanter à l'Opéra comme on chante à Favart! » *Le Constitutionnel* commence à trouver la musique de Rossini moins mauvaise, parce que, cette fois, son collaborateur Jouy est l'un des auteurs du libretto. L'exé-

cution fut magnifique de tous points, non-seulement de la part de Levasseur et de Mlle Cinti, sortis tous deux du Théâtre-Italien, mais de la part d'Adolphe Nourrit, de Dabadie et de sa femme et d'Alexis Dupont devenus tout à coup, sous la direction du compositeur, les meilleurs interprètes qu'il eût pu rencontrer. *Le Globe*, réactionnaire en musique par la raison qu'en politique il était libéral, loue pourtant cette fois Rossini d'être parvenu à faire chanter les chanteurs de l'Opéra. Les morceaux nouveaux écrits par Rossini dans le *Moïse* français sont l'introduction du premier acte, le quatuor avec chœur « Dieu de la paix, Dieu de la guerre ! », le chœur « La douce aurore », la marche avec chœur et récitatifs du troisième acte, les airs de danse, le final « Je réclame la foi promise », sauf l'andante, et enfin l'air du quatrième acte « Quelle horrible destinée ! »

Après avoir formé ses interprètes pour le grand drame lyrique, Rossini leur donna le chef-d'œuvre de la musique gracieuse et légère, *le Comte Ory*, qu'exécutèrent à miracle Adolphe Nourrit, Levasseur, Dabadie, Mmes Damoreau-Cinti, Jawureck et Mori. Ce chef-d'œuvre, joué pour la première fois rue Lepelotier, le 28 août 1828, atteignit au bout de trois ans sa centième représentation.

La question de savoir quels sont les morceaux du *Viaggio à Reims* qu'introduisit le maître dans sa délicieuse composition du *Comte Ory* a longtemps préoccupé le public. On sait que ce procédé du double emploi a été pratiqué fréquemment par les grands

maîtres, par Gluck entre autres, qui fit servir de préface à *Armide* l'une de ses vieilles ouvertures italiennes, celle de *Telemaco*. L'introduction du premier acte avec la cavatine « Que les destins prospères », le final du même acte, le duo entre la comtesse et le comte Ory, le premier temps de l'air de « Raimbaut » au second acte faisaient partie du *Viaggio à Reims*. Le morceau où Raimbaut raconte le siége de la cave du seigneur châtelain peignait, dans la première version, la bataille du Trocadéro. Anciens et nouveaux, tous ces morceaux se lient aujourd'hui si étroitement entre eux et avec le poëme, qu'il serait inutile et sans profit de chercher à les séparer et à les décomposer ; autant vaudrait désosser le merveilleux *Robert le Diable* de Meyerbeer pour y retrouver ce qui fut son germe, l'opéra comique en trois actes destiné à une scène lyrique secondaire. Q'importent ces diverses périodes de la gestation ! L'enfant est né, et il est bien venu, voilà l'essentiel.

C'est le lundi 3 août 1829 que surgit sur la scène de l'Opéra l'œuvre immense ainsi préparée par *le Siége de Corinthe* et par *Moïse*, le *Guillaume Tell* de Rossini. Les profondes banalités du poëme disparurent sous les splendeurs de la musique. On ne pensa pas un instant aux pauvretés de ce malheureux livret où se disent des choses qu'on n'a jamais entendues et qu'on n'entendra plus jamais. L'accent musical et dramatique respire partout et supplée à tout dans cette épopée lyrique animée d'un souffle de géant. L'exécution fut parfaite de la part des artistes, des chœurs

et de l'orchestre. La véritable régénération de l'opéra français était enfin trouvée. Rossini venait de dire le dernier mot du drame lyrique, s'il peut exister une forme définitive dans un art aussi conventionnel que la musique. Ce qui est un chef-d'œuvre pour nous tous aujourd'hui ne le sera demain que pour quelques-uns. C'est ainsi que les ouvrages des maîtres les plus admirés disparaissent de la scène pour faire place souvent à des platitudes que la mode met en crédit. C'est ainsi qu'on les exile dans les bibliothèques ou qu'on les produit par fragments dans des concerts, une telle nourriture étant devenue trop forte pour les estomacs d'aujourd'hui.

Guillaume Tell n'en est pas là, mais on peut deviner que son tour viendra de passer dans la réserve de l'admiration rétrospective, comme il est advenu au répertoire de Gluck, de Sacchini et de Spontini. Pour chanter la grande musique il faut d'abord de grands chanteurs, et le temps s'approche où l'exécution d'une véritable œuvre sera devenue impossible. Dans ma direction de l'Opéra, j'ai voulu monter l'*Armide* de Gluck, et j'ai dû reculer devant l'impossibilité de rencontrer des interprètes de style capables de traduire cette musique. J'ai joué *Alceste* avec plus de facilité, parce que j'avais encore Mme Viardot et à côté d'elle les voix jeunes et colorées de Michot et de Cazeaux, qui, guidés par Berlioz, purent donner à l'œuvre du vieux maître une partie du style qui lui convenait.

Lorsque Adolphe Nourrit créa le rôle d'Arnold dans *Guillaume*, Duprez n'était pas encore venu fonder

chez nous l'école de la voix de poitrine. Nourrit donnait les notes élevées en voix mixte et en voix de tête. Sans cela Rossini et Meyerbeer auraient écrit autrement ces passages, devenus la mort des plus solides organes. L'effet produit par Duprez a rendu impossible pour le moment le retour à l'ancienne manière. Le public ne veut plus autre chose que la voix de poitrine, et il faudrait un nouveau Rubini pour obtenir qu'il admît l'emploi des sons de tête.

On a raison de dire que le succès de *Guillaume Tell* fut immense ; mais quand le public lettré et musical eut entendu dix ou douze fois l'ouvrage, il est parfaitement vrai que le gros public, peu alléché par le poëme, laissa bien des banquettes inoccupées. Il faut dire aussi que Nourrit ne chanta pas le rôle de Guillaume avec cet effet qu'il avait obtenu dans *le Siége de Corinthe* et dans *Moïse*. A cette époque déjà sa voix était devenue par trop nasale et l'oreille ne s'en contentait plus. Il fallut le début de Duprez, en 1837, pour refaire de *Guillaume* un ouvrage à recettes. En juin 1831, Véron réduisit *Guillaume Tell* à trois actes pour pouvoir le jouer avec le ballet de la « Sylphide » où dansait son étoile chorégraphique, Mlle Taglioni. Le chef-d'œuvre finit par se débiter en fragments ; on jouait tour à tour, par exemple, le premier ou le second acte pour servir de lever de rideau au premier ballet venu. Ce manque d'égards blessa profondément le maître, qui ne se plaignit jamais. Quand je pris la direction de l'Opéra, en juillet 1856, j'eus l'honneur de mettre à exécution la pensée de mon prédécesseur,

Crosnier, et je rétablis *Guillaume Tell* dans son intégrité. Le maître ne me parla jamais de cette réparation à son honneur musical, mais j'eus l'occasion de remarquer que sa vieille amitié pour moi en fut pour ainsi dire augmentée.

Il y eut un moment où l'on put espérer que Rossini consentirait peut-être à récrire pour le théâtre : c'est lorsqu'en 1846 Léon Pillet, alors directeur de l'Académie royale de musique, nous chargea, mon ami Vaez et moi, de composer le poëme de *Robert Bruce*, destiné à recevoir les principaux morceaux de *la Donna del lago*, mêlés à des fragments de *Zelmira*. La cantatrice en vogue à cette époque, Mme Stolz, avait eu l'idée de ce pastiche. Niedermeyer, l'excellent compositeur de *Stradella*, fut chargé de l'adaptation musicale et des fragments de récits qui devaient relier entre eux les morceaux. Niedermeyer et Vaez allèrent à Bologne soumettre à Rossini le travail, qu'il approuva. Lorsqu'après le retour de ses émissaires Léon Pillet mit le pastiche en répétition, Nestor Roqueplan, qui aspirait depuis longtemps à remplacer son ami, organisa une puissante cabale pour le renverser de vive force, n'ayant pu réussir autrement à lui succéder. On exploita toutes les rancunes contre le directeur et contre la cantatrice, et à la première représentation un groupe d'amis apostés à l'orchestre se mit à chuter, puis à siffler la prima donna, ce qui occasionna l'épisode du mouchoir déchiré par elle à la face du public et cette violente sortie de scène qui déchaîna un tumulte effroyable. Mme Stolz ne voulait plus reparaître ; je

parvins pourtant à l'y décider. Elle déploya un courage héroïque en jouant et en chantant le reste de son rôle d'une manière imperturbable, malgré les interruptions toujours croissantes des émeutiers de la dynastie Roquelan.

Niedermeyer et Vaez avaient rapporté de Bologne la presque certitude d'obtenir de Rossini un ouvrage nouveau si le pastiche était reçu avec bienveillance et si le public parisien manifestait quelque désir de voir l'auteur de *Guillaume Tell* sortir enfin de sa retraite. Les nouvelles de la représentation du 30 décembre 1846 mirent à néant touts nos projets et Rossini rentra dans son silence. Quelques mois après cette aventure, Roqueplan remplaçait Pillet dans la direction de l'Opéra, et son premier soin était de nous demander non pas précisément un pastiche, mais un arrangement de la partition de Verdi « Y Lombardi alla prima crociata », qui devint l'opéra intitulé *Jérusalem*, joué le 26 novembre 1847.

III.

Auber et Meyerbeer.

Outre les œuvres immortelles que je viens de rappeler, Rossini en a laissé une autre dont la France lui restera éternellement reconnaissante : c'est la part

qu'il a prise sans le savoir à l'éclosion du génie si aimable et si charmant d'Auber, l'un des chefs de notre école moderne. Auber, qui eut peut-être autant d'esprit en musique que l'auteur du *Barbier*, procéda de Rossini sans le copier jamais. Il ne le suivit pas, il le côtoya. La personnalité d'Auber restera toujours intacte, car il n'a pris du maître qu'il admirait que les qualités générales, la grâce et la gaieté, et il se les est si bien appropriées qu'elles sont devenues ses qualités propres et naturelles. *La Muette de Portici*, représentée à l'Opéra le 29 février 1828, est le premier fruit de la révolution musicale introduite chez nous par le maître de Pesaro. *La Muette* sert d'avant-garde à *Guillaume Tell.* L'éclatant succès de cet opéra fit rentrer dans les cartons de l'Académie royale toutes les tragédies lyriques suspendues sur la tête du public. On crut ces spectres menaçants évanouis pour toujours. Hélas ! nous les verrons revenir aprèr deux révolutions, et ils formeront une nouvelle école, celle de la musique sans mélodie.

En 1829 on n'avait pas encore inventé la *mélodie infinie*, ainsi nommée parce qu'elle ne commence jamais.

Le vrai domaine d'Auber, le mieux approprié à sa nature, c'est le théâtre de l'Opéra-Comique ; c'est là qu'il fonde une renommée impérissable. Les travaux de l'Opéra auraient suffi toutefois pour donner l'immortalité à un second compositeur. *La Muette*, *Le Dieu et la Bayadère* (1830), *Le Philtre* (1831), *Le Serment* (1832), *Gustave III ou le Bal masqué* (1833),

Le Lac des Fées (1839), *L'Enfant prodigue* (1850), *Zerline ou la Corbeille d'oranges* (1851) forment un petit royaume qui suffirait encore au plus ambitieux des prétendants. Depuis quarante-cinq ans que l'on joue *la Muette*, cette belle partition a conservé sa grâce et son frais coloris ; et, malgré les attaques dont elle a été honorée, la gloire d'Auber n'a rien perdu de son rayonnement. Les amateurs de la musique ennuyeuse (car il y a des gens de ce goût-là) prétendirent et soutiennent encore que cette profusion de mélodies charmantes n'a rien à voir avec le grand art, ce qui leur faisait répondre par Rossini : « Oui, c'est de la petite musique écrite par un grand musicien. » La tâche que s'était proposée Rossini de fonder une école de chant et de musique dramatique sur les ruines de la tragédie lyrique, tombée en de si pauvres mains, était donc terminée, et il avait le droit de se reposer après *Guillaume Tell,* puisqu'il laissait derrière lui Auber, Hérold et Halévy. Meyerbeer lui-même, jugé comme auteur du *Crociato*, devait être considéré comme un véritable adepte rossinien.

L'immense éclat de la soirée du 21 novembre 1831, où *Robert le Diable* remporta sa grande victoire, stupéfia Rossini plus que tout autre. Le style du *Crociato* était tout rossinien ; celui de *Robert*, bien que tenant encore à l'école italienne par plus d'un côté, accusait un profond changement dans la manière du compositeur allemand. Ce n'était plus un élève qui se présentait, c'était un maître, un maître

éclectique, réunissant la mélodie aux combinaisons harmoniques les plus nouvelles et mêlant à tout cela un coloris pittoresque qui n'appartenait qu'à lui. C'était donc pour son ami Giacomo que Rossini avait formé cette troupe excellente, Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau, et ces coryphées, et ces chœurs, et cet orchestre ! D'où étaient venues à Meyerbeer ces idées, dont on ne rencontre pas le moindre germe dans ses ouvrages antérieurs, ni dans *Romilda e Costanza* (1817), ni dans *Marguerite d'Anjou* (1820), ni dans *l'Esule di Granata*, ni enfin dans le fameux *Crociato*, le grand succès italien de Giacomo Meyerbeer en 1824 ? Il y avait eu dans la vie d'artiste du maître berlinois, après le *Crociato*, un silence de cinq années pendant lequel s'était opéré ce changement. Est-ce à la fréquentation et aux exhortations de Karl-Maria de Weber, comme on l'a prétendu, est-ce à l'étude sérieuse de la musique d'église, à laquelle alors il se livra, qu'il faut attribuer cette subite et profonde transformation ? Meyerbeer ne fut-il pas plutôt entraîné dans le grand mouvement du romantisme qui venait de s'emparer de la poésie et de la peinture ? N'a-t-il pas voulu reproduire des tableaux historiques, des masses passionnées, des caractères, comme l'avaient fait ses compatriotes Gœthe et Schiller et, après eux, Victor Hugo et Dumas ? Ou plutôt encore n'a-t-il rien voulu de tout cela, et ce travail s'est-il opéré dans son cerveau sans préméditation ?

Lorsque Véron prit possession de l'Opéra, le 2 mars 1831, il entra en pourparlers avec Scribe, collaborateur

de l'auteur du *Crociato*, pour transporter sur notre première scène un opéra comique en trois actes retiré du théâtre Ventadour, vu l'insuffisance des moyens d'exécution. Cet opéra comique se nommait *Robert le Diable*. La prose avait été refaite et mise en récitatifs. Scribe et Germain Delavigne coupèrent de ci, ajoutèrent de là, et de tout ce travail de maçon il sortit l'immortel *Robert le Diable*, que nous avons tous admiré sans beaucoup comprendre l'action qui lui sert de sujet. Aujourd'hui on admet, comme s'il avait existé, ce diable père de famille qui veut perdre son fils pour le sauver, et ce *papier redoutable*, imprimé sur foulard, qui doit être déposé avant minuit dans les archives de l'enfer, sans quoi les bureaux de Belzébuth seraient fermés. Ce que c'est que le pouvoir de la musique ! Scribe a dit, à moi et à bien d'autres, qu'il n'avait jamais compris un traître mot à son poëme de *Robert le Diable*, que Meyerbeer faisait et défaisait perpétuellement pour les besoins de son art, à Rome, à Baden, à Wiesbaden, à Berlin, partout où le poussait son humeur voyageuse et où il rencontrait un poëte, bon ou mauvais, pour confectionner les soudures nécessaires.

Les acteurs de Rossini, Nourrit, Levasseur et Mme Damoreau, créèrent avec un talent merveilleux les rôles de Robert, de Bertram et d'Isabelle. Mme Dorus, chanteuse excellente, mais froide comédienne, réussit grandement dans le rôle d'Alice. Les décors de Ciceri, la mise en scène de Duponchel, les costumes, les accessoires, tout concourait à l'ensemble. On sait qu'un

nuage tombant des frises manqua d'estropier la première danseuse, Marie Taglioni, et que, au dénouement de la pièce, Nourrit suivit Bertram dans la trappe infernale. Le public continua de n'y rien comprendre et applaudit d'autant plus.

Ce n'est pas ici le lieu de détailler les beautés et les faiblesses de la partition de Meyerbeer : tout le monde les sait par cœur ; mais rien ne pourrait retracer l'effet produit par l'étrange nouveauté de ce style sur ceux qui l'entendirent dans sa première éclosion. Le transport pourtant ne fut pas universel et continu, comme il le fut à la première de *Guillaume Tell* ; des silences alternatifs indiquaient des réflexions et des réserves. On se retrouvait en pleine musique italienne dans quelques morceaux, puis tout à coup on abandonnait la cavatine pour le récit déclamé sur une instrumentation expressive et nouvelle, mais tout cela si habilement entremêlé qu'il n'y avait pas place pour un seul moment d'ennui. Le grand succès ne fut réellement décidé qu'au changement du troisième acte qui amène le magnifique décor du monastère de Sainte-Rosalie. Jusqu'à ce moment l'événement était resté incertain. Au mois de juillet 1832, Mme Dorus cédait le rôle d'Alice à Mlle Falcon pour prendre celui d'Isabelle. Le début si remarquable de Mlle Falcon augmenta encore la vogue de la pièce, et Meyerbeer eut sous la main son quatuor de sujets pour écrire *les Huguenots*.

Véron, que l'épidémie du choléra s'abattant sur les théâtres avait presque ruiné, vit ses recettes remonter au maximum. Son privilége était de cinq ans, et il

avait en expectative, outre les recettes de *Robert*, l'espoir d'exploiter le talent du maître qui lui venait si à propos en aide. Il n'était pour rien dans la création de sa troupe, ni dans le mérite de Meyerbeer, mais sa fortune était faite. Nourrit et Levasseur ne touchaient que trente mille francs chacun par année ; Mme Damoreau recevait une cinquantaine de mille francs, y compris ses feux, et Mme Dorus reçut d'abord quinze mille francs, pour arriver en 1837 au chiffre de vingt-cinq mille. Notez qu'il n'y avait pas alors de répertoire de baryton et de mezzo-soprano. L'administration n'avait pas à donner cent mille francs à Faure et une soixantaine de mille francs à Mme Stolz, ou quatre-vingt mille francs à Mme Borghi-Mamo. Voilà pourquoi Véron fit fortune à l'Opéra.

Cinq ans après *Robert*, le 29 février 1836, Duponchel, successeur de Véron, faisait représenter *les Huguenots*, chantés, comme ils ne le furent jamais depuis, par Adolphe Nourrit, Levasseur, Verda, Dérivis, Alexis Dupont, Massol, Wartel, Mlle Falcon et Mme Dorus. Le rôle de Raoul fut véritablement le triomphe de Nourrit. Il s'y montra merveilleux, surtout comme tragédien. Tout le monde sait aujourd'hui que le quatrième acte de la pièce de Scribe finissait après la belle scène de la bénédiction des poignards, et que ce fut Nourrit qui proposa au compositeur d'ajouter le duo entre Raoul et Valentine. Cette audace de faire chanter un duo après une masse harmonique aussi puissante effraya d'abord le maëstro, qui finit par adopter l'idée et qui lui donna pour enveloppe l'admirable musique que l'on sait.

Il s'écoula treize ans entre *les Huguenots* et *le Prophète*. En 1849, il ne restait plus à Meyerbeer de la troupe des *Huguenots* que le seul Levasseur. Roger remplaçait Adolphe Nourrit. N'ayant pas de grand soprano dramatique pour interpréter son premier rôle, Meyerbeer changea toute l'économie de sa partition du *Prophète*. Bertha devint un rôle secondaire, et le compositeur inventa le rôle de Fidès, qu'il écrivit pour le mezzo-soprano de Mme Viardot. Mlle Castellan fut reléguée dans le rôle mutilé de Bertha. Il faut croire que *le Prophète* ne fut pas tout d'abord aussi lucratif que l'avaient été *Robert le Diable* et *les Huguenots*, puisque la société Roqueplan fut dissoute cinq ans après (30 juin 1854), laissant un passif de neuf cent mille francs. Le ministère s'empressa de payer les dettes et de garder Roqueplan comme administrateur aux frais de la liste civile. Cinq mois plus tard, un décret nommait Crosnier pour succéder à Roqueplan.

Le Prophète contient encore des beautés de premier ordre, mais ce n'est plus l'irrésistible entraînement des deux premiers chefs-d'œuvre du maître. Ici il entre dans le système et dans les redites. La langue perd en partie ses allures dramatiques pour tourner à l'hymne. La scène de l'église reste seule passionnée, en même temps qu'elle est épique. Il est bien entendu que cette observation est faite au point de vue du drame, et que le point de vue musical technique n'est point ici en cause. *Le Prophète* a toujours son public d'admirateurs, mais il émeut moins les assemblées que

les Huguenots ou que *Robert ;* c'est tout ce que je veux constater.

L'Africaine, le dernier opéra du maître, qui fut donnée le 28 avril 1865, c'est-à dire seize ans après *le Prophète*, atteignit sa centième représentation dans la même année, ce qui ferait conclure par quelques statisticiens que c'est le meilleur ouvrage de Meyerbeer, quand c'est au contraire le moins bon ; mais c'était l'année de l'Exposition universelle, où le nombre des représentations fut considérablement augmenté. Si Meyerbeer et Scribe eussent été vivants, ils eussent certainement modifié en beaucoup de parties le poëme et la partition.

IV.

Halévy. — Donizetti. — Le répertoire des derniers contemporains.

Lorsqu'en 1835, entre les deux victoires de Meyerbeer, *Robert le Diable* et *les Huguenots*, le public acclama *la Juive* d'Halévy, on dut croire que le maître berlinois avait enfin rencontré un rival. *La Juive* réunissait toutes les conditions d'un opéra romantique, comme *Robert*. Le style était large, le souffle mélodique puissant ; les richesses harmoniques étaient employées d'une main ferme et savante. Halévy avait

tracé aussi des caractères, le juif Éléazar, Rachel, figures merveilleusement dessinées au point de vue de l'expression musicale, aussi bien qu'au point de vue dramatique. Le début d'Halévy dans le grand opéra dépassa l'espoir qu'on avait fondé sur le jeune auteur de *Clari* et de l'opéra-ballet *la Tentation*; mais ce début ne put jamais être égalé par les autres ouvrages du même maître. On loua vivement certaines qualités de *Guido et Ginevra* (1838), de *la Reine de Chypre* (1840). *Charles VI*, représenté en 1843 par Mme Stolz et Baroilhet, obtint un succès réel, malgré la monotonie du poëme. *Le Juif-Errant* et *la Magicienne* complètent le répertoire d'Halévy à l'Opéra. On vit successivement décroître sa verve inventive, qui avait été si puissante dans le premier ouvrage. Le style devint diffus, la pensée rare, la mélodie moins franche et plus essoufflée. Malgré ces défauts, largement compensés par des qualités réelles et persistantes, Halévy restera le meilleur musicien dramatique de l'école française contemporaine.

Stradella et *Marie Stuart* de Niedermeyer, joués à l'Opéra en 1837 et en 1844, appartiennent également à cette école romantique dont Meyerbeer est le chef suprême. Niedermeyer était un esprit cultivé et délicat, empreint d'une profonde religiosité, mais à qui manquait ce mouvement, cet élan de la pensée qui vivifie le drame lyrique.

Donizetti, le grand compositeur dont Paris applaudissait depuis longtemps le répertoire italien, vint en 1840 apporter à Paris son opéra des *Martyrs*, que la

censure napolitaine ne voulait pas laisser représenter. Duprez joua le rôle de Polyeucte, qu'Adolphe Nourrit avait dû créer à Naples. Le troisième acte des *Martyrs* fut considéré comme l'un des plus beaux qu'eut jamais écrits le maître bergamesque. Depuis la retraite de Duprez, Tamberlick a fait du personnage de Poliuto l'un de ses meilleurs rôles. *La Favorite* suivit de près *les Martyrs* (2 décembre 1840). Comme *Robert le Diable*, elle eut de bizarres destinées. Répétée au théâtre de la Renaissance, sous le titre de *l'Ange de Nisida*, par Mme Anna Tillon, elle fut jouée à l'Opéra par Mme Stolz. Dans le voyage de Ventadour à la rue Lepeletier, on lui amputa un rôle de *mezzo-carattere* et l'on étira le premier acte en deux pour arriver à faire quatre actes au lieu de trois. Un duo pour soprano et baryton alla s'incarner dans la partition de *Maria Padilla*, un air de basse dans un autre opéra italien. La vraie pièce, c'est-à-dire le troisième et le quatrième acte, sont restés tels qu'il ont été répètés et qu'ils devaient être représentés à la Renaissance, sauf la romance « Ange si pur » empruntée au manuscrit du *Duc d'Albe*, et l'autre romance « Fernand, écoute la prière », que le maître ajouta, pendant les répétitions, à la sollicitation de la prima donna.

La musique du quatrième acte fut écrite en une seule nuit. Vaez et moi nous avions apporté les paroles au maître après dîner, et le lendemain à pareille heure il nous les chantait au piano, transfigurées par son inspiration musicale.

Dom Sébastien de Portugal fut composé au moment

où Donizetti commençait à ressentir les premières atteintes du mal qui l'emporta. Il était alors très-irritable, lui toujours si bon et si facile à vivre ! Il se plaint, dans ses lettres, des changements que lui impose le directeur de l'Opéra. Il accuse Scribe, son collaborateur, de ne le pas défendre assez. Malgré tout le mérite de la composition, cette musique, si pleine de vie, de passion et de grâce charmante, n'obtint qu'un succès modéré. La faute doit en être reportée à Scribe, qui eut l'idée incroyable de mettre en scène un enterrement de première classe et de faire passer la moitié de son action dans la nuit. Quand Donizetti monta sa pièce à Vienne, on substitua une scène de couronnement à la scène de l'enterrement, qui avait produit un si mauvais effet à Paris. L'ouvrage, joué à Vienne le 6 février 1845, fut très-applaudi pendant quarante représentations. « Trois morceaux ont été bissés, écrivait le maëstro ; j'ai été traîné sur la scène, ce qui ne me plaisait pas beaucoup. Croyez-moi, chers amis, les Parisiens reviendront à *Dom Sébastien* ; j'ai écrit cet opéra avec grand soin, et c'est pour moi un travail capital. Je n'aime pas parler de moi, mais je vous assure que j'ai été très-affligé de la manière dont m'ont traité vos journaux ; ils m'ont fait passer plus d'une nuit sans sommeil. »

Je vis le pauvre Gaëtano à son retour de Vienne, et, dès les premiers mots que nous échangeâmes, je m'aperçus avec terreur des ravages qui commençaient à s'opérer dans son cerveau. Je fis part de mes craintes à notre ami le docteur Philippe Ricord, qui me répon-

dit que si Donizetti n'allait pas vivre à la campagne, loin du bruit des théâtres et de toute exaltation, il deviendrait fou. Hélas ! il fut impossible d'obtenir de lui ce sacrifice. Quelques mois plus tard, j'allais visiter notre pauvre ami à la maison de santé d'Issy; cette belle intelligence était perdue pour toujours.

Quelques compositeurs sérieux se présentent qui cherchent le grand style, dont ils saisissent habilement la forme extérieure, sans se décider pourtant à pencher du côté de *Guillaume Tell* ou du côté des *Huguenots*. Ils sont savants, curieux de recherches et de trouvailles harmoniques ; ils n'ignorent rien de ce qui a été fait avant eux. Ce qui leur manque, c'est le tempérament et la spontanéité dans la production. Ils n'ont généralement pas d'invention mélodique ; et si par hasard ils trouvent une phrase de chant, ils s'empressent de la tronquer ou de l'abandonner pour se précipiter dans l'algèbre. Il suit de là qu'ils n'enlèvent jamais les enthousiasmes du public, et qu'ils font de la musique morte au lieu de faire de la musique passionnée et vivante. Clapisson, avec sa *Jeanne la Folle*, ouvrage sombre, n'obtint, en 1848, qu'un succès d'estime, dont on ne parle plus. M. Ambroise Thomas, renonçant à son ancienne facture du *Guérillero* pour faire chanter à l'Hamlet de Shakespeare le *To be or not to be*, accomplit un dangereux tour de force, que consacra, heureusement pour lui, l'approbation du parterre, grâce au concours de Faure et de Mlle Nilsson. Cet *Hamlet*, où les airs se confondent avec les mélopées et les récits, n'est pas, nous l'espérons, le dernier

mot de l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, de *la Double Échelle* et du *Caïd*. La réussite du moment n'engage en rien, nous l'avons vu trop souvent, l'opinion de l'avenir. Il ne suffit pas que l'on dise d'une œuvre d'art qu'elle est belle, il faut qu'on puisse dire pourquoi elle est belle.

M. Gounod vit toujours sur l'immense succès de *Faust*, création qui l'a porté d'un seul coup au premier rang, malgré les échecs successifs de *Sapho*, de *la Nonne sanglante* et de *la Reine de Saba*. *Roméo et Juliette*, opéra joué d'abord au théâtre Lyrique, puis repris à l'Opéra-Comique, a fait de belles recettes et peut être considéré comme un succès, quoique son allure soit lourde et monotone, son inspiration rare, son mouvement dramatique nul. C'est encore là une réminiscence de l'ancienne tragédie lyrique, une confusion des récitatifs et des morceaux chantés, qu'on a peine à distinguer les uns des autres. Tous les ouvrages de M. Gounod contiennent des qualités éminentes, mais il leur manque ce quelque chose qui fait qu'on cesse d'être un musicien très-habile pour devenir un maître. On espère toujours que le prochain ouvrage du savant compositeur montrera une œuvre d'ensemble et de jet traitée avec toutes les qualités d'élégance et de grâce qu'il a jusqu'ici réservées pour les détails. M. Gounod est pourtant, avec Félicien David, l'un des auteurs actuels qui approchent le plus du but. *Faust* et *Herculanum* constituent deux belles œuvres, dont le succès a été universel en France et hors de France.

Félicien David est moins recherché que M. Gounod dans son travail harmonique, mais il a de plus que lui ce cri de l'âme, qui arrive toujours sans effort et chaque fois que la situation l'appelle. Tous deux sont poétiques, pittoresques et d'une distinction parfaite ; mais la mélodie de l'auteur de *Lalla Rouk* et du *Désert* va directement au cœur, parce qu'elle en vient. Elle me semble, en outre, plus nette et plus généralement claire que celle de l'auteur de *Mireille*. Sans doute David est moins algébriste et moins professeur que son illustre rival, mais il possède l'immense supériorité de l'inspiration.

M. Mermet, à la fois poëte et musicien, débuta, en 1846, par un opéra en trois actes, *le Roi David*, où l'on remarqua surtout l'air de David, au troisième acte, « Ma harpe, il faut te dire adieu », que Mme Stolz chantait d'une façon charmante, et le duo entre David et Michol, « Mon âme est enivrée ». M. Mermet obtint, en 1864, le succès héroïque de *Roland à Roncevaux*. Le style épique de cet ouvrage, son allure patriotique, batailleuse, entraînante, la puissance des ensembles, en font un domaine à part qui appartient en propre à l'auteur. La chanson de Roland, le final « Superbes Pyrénées », le chœur « Vallon triste et sombre », le chant du « Pâtre », la « Farandole », le trio et le final du troisième acte produisirent un très-grand effet sur le public, en même temps qu'ils rencontrèrent les critiques des musiciens de toutes les écoles. Si M. Mermet veut se réconcilier avec les *scientifiques*, il en trouvera l'occasion lorsque paraîtra enfin

sa *Jeanne d'Arc*, brûlée à la rue Lepeletier comme sur la place de Rouen.

Le maître moderne le plus incontestable parmi les survivants, c'est Giuseppe Verdi, plus complet dans son répertoire italien que dans son répertoire français. Si l'on examine le système général, Verdi est emporté et même parfois quelque peu brutal. Son rhythme est violent, implacable ; il brise les cœurs et les voix. Mais cette musique endiablée se développe de la façon la plus passionnée. Elle a des larmes et des sanglots ; elle captive, elle subjugue, elle transporte. Quand elle veut s'assouplir, elle devient onctueuse et caressante, comme il arrive dans la cavatine de ténor de *Jérusalem*, comme dans l'air de Procida des *Vêpres* : « O Palerme, ô ma patrie ! » Aucun de nos musiciens, qui ont généralement le travail lent et difficile, ne saurait lutter contre cette vitalité puissante. Malgré ses défauts, Verdi est un grand maître et un maître original. Aveugle qui le nie. Le puissant compositeur italien entra dans le répertoire français par *Jérusalem*, qui n'est autre chose que *i Lombardi a la prima crociata*, augmentés de quelques morceaux nouveaux, parmi lesquels la scène de la dégradation. La pièce fut jouée à l'Opéra en novembre 1847. Vinrent ensuite les *Vêpres siciliennes*, en 1855, et *Don Carlos* en 1867. Ces deux belles partitions sont écrites dans la seconde manière du maître. On y remarque une étude harmonique plus profonde que dans les œuvres purement italiennes, mais on y rencontre aussi moins d'inspiration fougueuse et d'entraînement passionné.

L'Allemagne, comme l'Italie, est venue nous demander de consacrer la renommée d'un de ses maîtres contemporains. L'épreuve a été moins heureuse pour M. Richard Wagner que pour Verdi. Le chef des renards ayant coupé leur queue se flattait de subjuguer le monde avec sa négation de la mélodie. Hélas! trois soirées ont suffi pour jeter aux vents cette gloire si péniblement acquise. M. Richard Wagner est un grand musicien, dit-on, je le veux bien, mais à coup sûr ce n'est pas un musicien dramatique. Le système, chez lui, a remplacé la nature, et je crains bien que tout son art ne soit un simple procédé. Parce qu'il a fait un rêve bizarre qui le séduit, il veut imposer son rêve par la violence. S'il avait été Italien au lieu d'être Allemand, il n'aurait pas imprimé dans les journaux et répété à tous les échos de l'Opéra qu'après le *Tannhaüser* on jouerait le *Lohengrin*, et, après le *Lohengrin*, *Tristan et Yseult* et tous ses autres ouvrages. Cette menace suspendue sur la tête du public n'était pas rassurante. A l'un des abonnés de l'Opéra qui lui demandait si le défilé devait durer longtemps, il répondit : « Toujours ! » Il était impossible de se montrer moins diplomate; aussi l'arrêt de mort du *Tannhaüser* était-il prononcé avant le lever du rideau. La pièce succédait à l'opéra du prince Poniatowski *Pierre de Médicis*, qui, pour un opéra de prince, avait convenablement tenu l'affiche pendant soixante représentations. Quand je connus les dispositions des abonnés au sujet du *Tannhaüser*, j'en prévins le ministre, et toute ma tactique, devant une chute cer-

taine, fut d'empêcher qu'elle ne devînt honteuse. Les artistes du chant et de l'orchestre savaient qu'ils devaient lutter bravement contre la tempête, interrompre au besoin la représentation par quelques légers temps d'arrêt, puis reprendre tout à coup au signal du chef d'orchestre quand les siffleurs commenceraient à éprouver le besoin de respirer. La bataille dura trois jours. La troisième représentation fut affichée pour le dimanche, afin de pouvoir louer à d'autres les loges et les stalles des abonnés, qui n'y avaient pas droit ce jour-là d'après leur contrat. Les abonnés prévirent le coup. Ils louèrent exceptionnellement toutes leurs places, et ils ne dînèrent pas, afin de pouvoir ouvrir le feu dès le premier coup d'archet. Tous étaient assis à l'heure réglementaire, armés de sifflets d'argent ou d'ivoire, fabriqués en vue de la cérémonie. L'un de ces messieurs portait en sautoir un sifflet de chemin de fer, dont le timbre suraigu s'enjolivait d'un trémolo formidable. J'avais promis à M. Wagner que sa dernière représentation irait jusqu'au bout ; elle y parvint, mais non sans peine. Au dernier morceau de l'ouvrage le vacarme devint tel, que les chanteurs, l'orchestre et les choristes restèrent cois pendant plusieurs minutes. On n'entendait que la bourrasque, dont les violents éclats faisaient trembler les cristaux du lustre. J'entrai sur la scène, caché derrière les choristes, et je prévins Morelli, l'un de nos vaillants chanteurs, qu'à la première accalmie il devait lancer sa formidable voix, et que l'orchestre, averti de la manœuvre, le rattraperait au vol ; enfin,

qu'en tout cas il fallait finir la pièce. Les choses se passèrent ainsi; Dietch et son orchestre partirent comme un ouragan, faisant en l'air une coupure d'une trentaine de mesures, dans laquelle personne ne s'embrouilla, et le rideau baissa sur la dernière note de la pièce. J'avais tenu ma promesse envers un artiste de talent, qui supporta très-dignement le véritable déni de justice dont il fut victime. Quoi qu'on en ait dit, l'administration de l'Opéra n'eut en tout cela aucun reproche à se faire. Elle avait mis au service de son hôte toutes les ressources dont elle disposait, et n'avait quitté le champ de bataille qu'en sauvant l'honneur du drapeau.

Hector Berlioz avait précédé M. Wagner dans ce rêve de l'Opéra sans mélodie. Tous deux prétendaient la remplacer par la simple déclamation lyrique, revenant ainsi à l'enfance de l'art, sans tenir compte des progrès accomplis par les modernes, depuis Mozart et Weber jusqu'à Rossini et Meyerbeer. La petite école qui tente aujourd'hui de poursuivre cette chimère n'arrivera jamais qu'à ennuyer ses rares auditeurs et à ruiner les administrations qui auront l'imprudence de croire au génie incompris des algébristes musicaux. La première loi du théâtre, c'est de plaire. Soyez aussi savant que vous le voudrez, mais faites comme Mozart : gardez-vous bien qu'on s'en aperçoive. Hector Berlioz était assurément un musicien d'un talent très-élevé, mais qui ne sut jamais s'assujettir aux nécessités de la composition dramatique. Il ne voulut pas comprendre qu'une pièce de théâtre représentée devant

une assemblée doit se renfermer dans une certaine durée, qui ne peut guère dépasser quatre heures sans lasser la patience de l'auditoire, et que les morceaux composant un opéra doivent eux-mêmes s'équilibrer entre eux pour former un ensemble exempt de lourdeur et d'ennui. A ce défaut d'appréciation Berlioz joignait le parti pris de vouloir imposer à un public impatient de sa nature des morceaux plutôt concertés qu'écrits pour être chantés. La *chute éclatante* (le mot est de lui) de son premier ouvrage, *Benvenuto Cellini*, joué à l'Opéra le 2 septembre 1838, ne le corrigea pas. Les observations du directeur, des chefs du chant et du chef d'orchestre Habeneck, qui était pourtant un grand et savant musicien, ne purent en rien modifier ses idées préconçues. « Duponchel, qui, dans ce temps-là, dirigeait l'Opéra (dit Berlioz dans ses Mémoires), me regardait comme une espèce de fou, dont la musique n'était et ne pouvait être qu'un tissu d'extravagances..... Quand nous en vînmes aux répétitions d'orchestre, les musiciens, voyant l'air renfrogné d'Habeneck, se tinrent à mon égard dans la plus froide réserve..... Habeneck irrité frappait son pupitre et cassait son archet..... Bref, l'ouvrage fut joué. On fit à l'ouverture un succès exagéré, et l'on siffla tout le reste avec un ensemble admirable. Il fut néanmoins joué trois fois; après quoi, Duprez ayant cru devoir abandonner le rôle de Benvenuto, l'ouvrage disparut de l'affiche et n'y reparut que longtemps après. »

C'est en 1863, vingt ans plus tard, que le théâtre Lyrique représenta *les Troyens à Carthage*, dont Ber-

lioz avait composé les paroles et la musique. On applaudit quelques bons passages dans cette nouvelle œuvre du symphoniste d'*Harold* et de *la Damnation de Faust*, mais l'ensemble déplut généralement et ne put obtenir que vingt et une représentations. La partition parut diffuse et ennuyeuse. Ce second échec fut produit par les mêmes causes, l'absence de mélodie et la longueur des morceaux. M. Carvalho avait pourtant monté la pièce avec soin, et il avait obtenu de l'auteur quelques coupures. Dix morceaux étaient tombés sous les ciseaux de l'administration, et ce n'était pas assez à en juger par l'effet produit.

Pendant ma direction de l'Opéra, j'avais eu entre les mains la pièce de Berlioz, dont *les Troyens à Carthage* n'étaient qu'un fragment. L'ouvrage commençait par le siége de Troie, deux actes où paraissaient Priam, Hécube, Cassandre, etc., lesquels rentraient chez eux dans l'entr'acte pour faire place à une nouvelle troupe, celle des *Troyens à Carthage*, dont un seul personnage, Énée, avait joué dans la première partie. Après *les Troyens*, tels que le théâtre Lyrique les représenta depuis, venait encore un épilogue se passant à Rome, où paraissaient trois armées, c'est-à-dire trois masses chorales, dont deux devaient nécessairement être prises en dehors du personnel de l'Opéra. D'après mes calculs, l'ensemble de ce poëme lyrique devait durer huit heures et nécessitait l'engagement d'une foule d'artistes nouveaux, ténors, basses et soprani chantant des soli, et par conséquent devant posséder une certaine science et un certain

talent. Je proposai à Berlioz, qui était un vieil ami et que je désirais servir, de jouer le milieu de son épopée, c'est-à-dire *les Troyens à Carthage*. Il repoussa mes offres, et plus tard il se conforma à mon conseil en faisant représenter ce fragment au théâtre Lyrique.

Après vingt-cinq ans d'attente, M. Membrée, dont l'Opéra n'avait encore joué qu'un ouvrage de courte dimension, *François Villon*, a pu enfin faire exécuter un grand drame lyrique, intitulé *l'Esclave*, qui a obtenu dans la salle Ventadour un très-honorable succès. *Le Paria*, contre-partition de M. Membrée, s'est produit avec le même résultat heureux au théâtre du Châtelet.

Hérold et Adolphe Adam donnèrent à l'Opéra, pendant leur carrière, les plus jolis ballets qu'on y ait jamais représentés. Hérold est l'auteur de *La Somnambule*, de *La Fille mal gardée*, de *La Belle au bois dormant*. Adam fit jouer *La Fille du Danube*, *Giselle*, *La Jolie Fille de Gand*, *La Filleule des fées*, *Orfa*, *Le Corsaire*. Schneitzoefer, symphoniste d'une véritable valeur, écrivit la musique de *la Sylphide* en 1832, Labarre celle de *la Révolte au sérail* en 1833 ; puis, en 1836, Gide donna *le Diable boiteux*, où Fanny Essler fut si ravissante. A M. de Flotow l'on doit *Lady Henriette* ; à M. Deldevez, *Paquita* ; à MM. Benoist et Reber, *le Diable amoureux*. Pugni donna de charmants petits ballets, *La Vivandière*, *La Fille de marbre*, *Le Violon du diable*, *Le Marché des Innocents*. M. Ernest Reyer est l'auteur du charmant ballet indien de *Sacountala*, dont Théophile Gautier avait écrit le libretto.

Il faut citer encore, parmi les succès de ballets, *les Elfes* et *l'Étoile de Messine* du comte Gabrielli, où Mme Ferraris dansait comme on ne dansera plus; puis encore *le Papillon* de M. Jacques Offenbach, écrit pour la pauvre Emma Livry; puis *la Source* de MM. Léo Delibes et Minkous, la charmante *Coppelia* de M. Delibes et le ballet de *Gretna-Green* de M. Guiraud.

Telle est l'évolution du drame musical et du ballet à l'Opéra depuis le commencement du siècle. C'est toujours l'histoire de ce qui s'est passé au siècle précédent. Les grands compositeurs français sont souvent des Allemands et des Italiens. Aux XVIIe et XVIIIe siècles ils se nomment Lulli, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri; au XIXe, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Donizetti et Verdi.

V.

Personnel du chant et de la danse depuis 1800.

De la troupe qui avait interprété d'origine les ouvrages de Gluck à Paris, il ne restait plus au commencement de ce siècle que quelques doubles, devenus à leur tour premiers sujets. Plus de Sophie Arnould pour représenter Iphigénie en Aulide et Eurydice, plus de Mlle Levasseur pour soupirer les douleurs d'Alceste Mais, si l'on ne possédait plus ni Legros

ni Larrivée, Lainez et Chéron les remplaçaient. Mlle Maillard avait succédé à Mme Saint-Huberti, qui elle-même tenait lieu de Mlle Laguerre, et elle garda l'emploi de premier sujet jusqu'en 1813. Mme Branchu, qui chantait également les premiers rôles dans la troupe nouvelle, avait débuté à l'Opéra, en 1801, par le rôle de Didon de Piccini, avec un grand succès. Aux artistes ci-dessus nommés il faut ajouter le baryton Lays, Louis Dérivis. Lainez, Louis Nourrit (le père d'Adolphe) qui chantait l'emploi de haute-contre. Ce fut cette seconde troupe qui créa le répertoire de Lesueur et de Spontini.

Comme tous les représentants de la tragédie lyrique, ces artistes ne se plaisaient que dans les cris; la moindre vocalise les gênait et mettait en relief, en même temps que la force, la lourdeur de leurs voix. Lainez, que le directeur Berton avait racolé dans la rue en lui entendant crier « des bottes d'asperges ! » débutait, après de très-courtes études, en 1770. En 1776, il doublait Legros dans *Alceste* et dans *Armide*, puis il devenait lui-même chef d'emploi. Pendant quarante ans que dura sa carrière théâtrale, il *cria* tout le répertoire : Énée de la *Didon*, Polynice d'*Œdipe*, Licinius de *la Vestale*, Fernand Cortez, etc. Les contemporains sont unanimes à dire que Lainez avait une voix gutturale, qu'il la forçait beaucoup et que son plus grand mérite consistait à bien dire le récitatif. Lainez prit sa retraite en 1812, puis il voulut rentrer en 1816 ; son échec fut complet.

Louis Nourrit (le père) était un conscrit de l'an IX,

qui débuta au théâtre des Arts, et que le préfet du palais fit distraire de l'armée active pour le garder dans la réserve de l'Opéra. Son succès dans le *Don Juan* de Mozart, arrangé par Kalkbrenner en 1805, lui valut la place de premier double des hautes-contre, le 26 mars 1806. En 1809, il recevait 6,000 francs d'appointements annuels, et, pour augmenter ses bénéfices, le chanteur devenait, dans le jour, marchand de bijoux. Les services de Louis Nourrit étaient excellents; mais, chargé d'une nombreuse famille, il avait contracté des dettes. Le 1er janvier 1812, il fut porté à 10,000 francs avec 60 francs de feux. Il resta vingt-cinq ans à l'Opéra, et, avant de se retirer, il plaça son fils Adolphe dans une maison de commerce, le conjurant de ne jamais embrasser la carrière théâtrale. Les règlements de l'Opéra fixaient, à cette époque, les appointements des premiers sujets à un taux maximum de 10,000 francs par an, chiffre qui s'accroissait au moyen de feux, c'est-à-dire de cachets payés à l'artiste pour ses jours de jeu.

Louis Dérivis, la basse-taille, n'a, en 1809, que 7,200 francs à titre de *remplaçant*, et il écrit lettres sur lettres à l'administration pour arriver aux 10,000 francs que touchent Lainez et Lays, Mmes Maillard et Branchu Un matin Dérivis se fâche, et déclare qu'il est malade et qu'il renonce à la carrière. Le directeur lui répond : « Mon cher Dérivis, si vous ne chantez pas ce soir, j'ai l'ordre de vous faire garder les arrêts pendant huit jours à la prison de l'Abbaye, avec suspension d'appointements. » Dérivis chante le

soir, et tout va bien. Dans les archives manuscrites de l'Opéra, je trouve, à la date du 10 juin 1812, un arrêté, signé Rémusat, condamnant Dérivis à huit autres jours d'arrêts à l'Abbaye. Après un congé qu'il a exploité en province, Dérivis revient et refuse de nouveau son service, ce qui lui vaut une nouvelle condamnation à huit jours d'Abbaye. Cette fois il se présente résolûment à la prison, le 6 octobre 1813, et le concierge commandant la maison d'arrêt le met dehors, affirmant qu'il n'a pas d'ordre pour le recevoir. Dérivis s'obstine et obtient enfin d'être écroué. Sous la Restauration, en 1817, il fit encore dix jours d'Abbaye, par arrêté de M. de La Ferté, intendant général des menus plaisirs du roi. Dérivis, artiste très-utile malgré tout, et qui possédait une voix de stentor, créait en en 1826 le Mahomet du *Siége de Corinthe*, et il se révoltait aux répétitions contre les fioritures, « indignes d'une basse », que contenait son rôle.

Lays, dont le début remonte à 1780, accomplit à l'Opéra un service de quarante-trois ans. Il avait une belle voix de baryton — élevé, — dont le charme lui tenait lieu d'art. On retrouvait en lui tous les défauts d'un mauvais chanteur, ce qui n'empêchait pas ses succès. Sa vocalisation était lourde et les registres de sa belle voix ne s'égalisaient pas; mais il avait de la chaleur et il entraînait la sympathie des masses.

Mlle Maillard, qui débuta à l'âge de seize ans, en 1782, se faisait remarquer plutôt par son expression dramatique que par la virtuosité de son chant. D'après le dire des contemporains, Mme Branchu possédait les

qualités et les défauts de cette école qui subordonnait tout à la récitation et qui regardait l'habileté vocale comme un hors-d'œuvre inutile. Mme Branchu, en dehors de ses grands rôles déclamés, où elle montrait beaucoup de puissance, était lourde et inégale lorsque la partition exigeait la moindre vocalise. Elle quitta le théâtre en 1826 et chanta pour la dernière fois le rôle de Statira dans *Olympie*.

Lorsque arrive la période rossinienne, les grands braillards se taisent; l'introduction à l'Opéra de madame Cinti-Damoreau et de Levasseur fait tout à coup revivre l'art du chant. Adolphe Nourrit, artiste d'une très-haute intelligence, cherche à réunir en lui les principales qualités des deux écoles, et il y parvient à force de travail.

Nourrit ne fut jamais un virtuose comme Rubini, mais il avait la voix facile et légère, et il arrivait à chanter le Comte Ory comme personne ne le chantera de longtemps. Son père, nous l'avons dit, lui avait défendu le théâtre et l'avait placé comme teneur de livres dans une maison de commission à Paris; puis le jeune homme était entré avec une bonne place dans une compagnie d'assurances. Enfin il se trouvait ce qu'on appelle bien casé, lorsqu'il lui vint à l'idée de perfectionner avec Garcia les études de chant qu'il avait faites, et un beau matin on annonça à Nourrit père que son fils était engagé à l'Opéra à raison de 500 francs par mois. Adolphe Nourrit débuta le 10 septembre 1821, au théâtre paternel, par le rôle de Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Son père

voulut, pour ce soir-là, jouer le coryphée qui introduit Pylade. Avant sa création du *Siége de Corinthe* en 1826, Adolphe Nourrit avait abordé successivement tous les premiers rôles de l'ancien répertoire et du nouveau : *Orphée*, Renaud d'*Armide*, Colin du *Devin de village*, Polynice d'*Œdipe*, Lyncée des *Danaïdes*, Calpigi de *Tarare*, Licinius de *la Vestale*, *Fernand Cortez*, Démaly des *Bayadères*, *Abel*, Lubin du *Rossignol*, Cassandre d'*Olympie*, le *Tasse*, *Aladin*, Nouradin de *Florestan*, Icile de *Virginie*. Il parut aussi dans *Lasthénie*, dans *Vendôme en Espagne*, dans la *Virginie* de Berton. Puis vinrent *les Deux Salena*, *Ipsiboé*, *la Belle au bois dormant*, *Pharamond*. *Le Siége de Corinthe* révéla tout le mérite créateur du jeune artiste, qui, depuis ce moment, demeura en possession de la faveur du public. *La Muette*, *Le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Le Dieu et la Bayadère*, *Le Philtre* montrèrent son talent sous ses faces multiples ; après toutes ces brillantes créations, on aurait pu croire qu'il avait donné sa mesure, lorsque Meyerbeer donna *Robert le Diable*, où Nourrit s'incarna d'une si merveilleuse façon ; puis ce fut la remise du véritable *Don Juan* de Mozart, qu'il jouait en maître et qu'il chantait en transposant quelques parties de ce rôle écrit pour basse chantante. Vinrent ensuite *la Juive* d'Halévy et *les Huguenots*.

Jamais gloire plus pure, ni mieux justifiée par le talent n'avait brillé à l'Opéra. L'admiration du public pour son artiste semblait devoir le suivre jusqu'au bout de sa carrière. Mais voilà qu'un astre nouveau se

montre à l'horizon. Duprez venait de créer à Naples le rôle d'Edgardo dans la *Lucia* de Donizetti, et les récits que l'on faisait de son nouveau style jetaient la terreur dans l'esprit du pauvre Nourrit, déjà vaincu avant de combattre.

Duprez arrive enfin à Paris, et Adolphe Nourrit, qui venait d'apprendre la nouvelle de cette apparition, entrant en scène, aperçoit Duprez qui le regardait et qui l'écoutait. Ce fut pour lui le spectre du festin de Macbeth.

Duprez signa un engagement à l'Opéra, et devint, dès le premier jour, l'immense artiste que l'on sait. Nourrit partit, désespéré, pour aller donner des représentations en province. Malgré ses triomphes, Nourrit sentait bien, depuis quelque temps, que sa voix perdait de son ampleur et devenait inégale. Sous l'influence du chagrin, elle s'altéra sérieusement. A Marseille, pendant une représentation de *la Juive*, lorsque arriva le grand air « Rachel quand du Seigneur », il ne put faire sortir un *la* bémol et il finit à l'octave. Rentré dans sa loge, il fut saisi d'un accès de folie furieuse et voulut se précipiter par la fenêtre. Le lendemain il était redevenu calme, mais le mal faisait son œuvre. De retour à Paris, il eut le courage d'aller entendre Duprez, et le lendemain il se décida à partir pour l'Italie, non pour y chanter, disait-il, mais pour se promener et pour voir. Je passai avec lui, chez mon ami Roger de Beauvoir, l'une de ses dernières soirées parisiennes, et je tentai vainement de lui prouver qu'il y avait place pour deux artistes de talent dans le même

emploi sur la scène de l'Opéra. Il sourit tristement et me fit ses adieux pour toujours. Rossini et Donizetti, qu'il visita à Milan et à Venise, lui conseillèrent de s'engager à Naples, et Donizetti proposa à Nourrit de le faire débuter dans sa pièce nouvelle *Poliuto,* qui allait entrer bientôt en répétition à San-Carlo. Le traité fut signé avec Barbaja. Malheureusement la censure napolitaine défendit la pièce, et Nourrit dut débuter, malgré lui, dans le *Giuramento* de Mercadante, où son succès, qui fut pourtant très-grand, ne le contenta pas. L'*Elena di Feltro* du même maître, le rôle de Pollione dans la *Norma*, la *Gabriella di Vergi* ne le consolèrent pas, quoiqu'il y fût très-bien accueilli. Il en était venu à croire que les applaudissements qu'il entendait étaient ironiques. A sa dernière représentation à San-Carlo, qui se composait de morceaux divers et qui se donnait au bénéfice d'un artiste, il ne fut pas applaudi une seule fois. Après un duo, on le chuta. Baroilhet, qui était présent à la représentation, m'a même affirmé qu'il avait entendu retentir un sifflet et que, rentré dans la coulisse, Nourrit lui avait dit: « Ils ne me siffleront pas deux fois. »

Le lendemain, Adolphe Nourrit n'était plus. On trouva son corps mutilé dans la cour de l'hôtel Barbaja : il s'était précipité d'une fenêtre du dernier étage. Ainsi finit l'artiste le mieux doué et le plus sympathique. Le dernier rôle créé à l'Opéra par Adolphe Nourrit fut le *Stradella* de Niedermeyer, joué le 3 mars 1837 par cette vaillante troupe qui, ensemble ou séparément, avait si puissamment contribué aux

éclatants succès de la nouvelle école. Nourrit, Levasseur, Mmes Damoreau, Dorus et Falcon, tel était le quintetto qui suffit à faire vivre *Le Siége de Corinthe*, *Moïse*, *La Muette*, *Le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *Gustave III*, *La Juive* et *Les Huguenots*. Ces grands artistes se contentaient d'appointements que dédaigneraient aujourd'hui des sujets de troisième ordre. Mme Damoreau entra à l'Opéra en 1826, venant du Théâtre-Italien. Elle fut l'un des éléments dont Rossini se servit pour la réforme du chant. Le début de Cornélie Falcon dans le rôle d'Alice de *Robert*, en 1832, suffit pour mettre au premier rang cette jeune élève, sortant du Conservatoire avec toutes les qualités naturelles d'une grande artiste. Jeunesse, beauté, voix magnifique, virtuosité du chant, expression dramatique, tout se trouvait réuni chez cette jeune fille, qui, au bout de six années, perdit malheureusement sa voix à la suite d'une maladie.

C'est de la première représentation de *la Favorite* (1840) que datent à l'Opéra l'inauguration de l'emploi de mezzo-soprano et la réputation de Mme Stolz. Le règne de cette cantatrice dura six ans ; le scandale produit à la représentation de *Robert Bruce* amena son abdication. Sans être une virtuose de premier ordre, Mme Stolz exerçait une grande attraction sur le public par les magnifiques élans de passion qu'elle savait trouver. Sa voix bien timbrée et vibrante allait parfois jusqu'à vous arracher des larmes. Mme Alboni, Mme Borghi-Mamo, Mme Tedesco ont chanté le rôle de Léonore avec plus d'art et de virtuosité musicale, mais

personne n'a jamais égalé Mme Stolz comme déclamation lyrique dans les désespoirs et les tendresses du quatrième acte. *La Reine de Chypre* lui fut très-favorable. Halévy avait su mettre en relief dans ce rôle ses côtés dramatiques. Le *Charles VI* du même maître lui fournit une création moins animée, mais très-belle aussi dans le rôle d'Odette. La Zaïda de *Dom Sébastien* et le Beppo du *Lazzarone* laissèrent le public froid et indifférent. Elle créa en dernier lieu la *Marie Stuart* de Niedermeyer, *l'Étoile de Séville* de Balfe et un opéra en trois actes de M. Mermet, *David*, le premier ouvrage du compositeur.

Duprez fit toute une révolution dans l'art du chant dramatique lorsqu'en 1837 il parut à l'Opéra, dans le rôle de Guillaume Tell. Dès les premières mesures de son récitatif, un frémissement parcourait les rangs des auditeurs. Depuis le début de Mme Malibran, jamais je n'avais assisté à un pareil triomphe. C'est à force de persévérance et de travail que le grand artiste était arrivé à cette puissance d'exécution. Doué de moyens vocaux très-médiocres, il avait commencé à Milan par un échec. En 1825, il obtenait peu de faveur à l'Odéon, où il aborda le rôle d'Almaviva dans *le Barbier*. Il se vit contraint de retourner en Italie, où cette fois il se fit applaudir successivement à Florence, à Rome, à Naples, à Bologne. A Naples, il mettait le comble à sa gloire par la création de l'Edgardo de *Lucia di Lammermoor*. Après son ovation parisienne de 1837, il joua le Masaniello de *la Muette*, *Robert le Diable*, Raoul des *Huguenots*, *Stradella*, Éléazar de *la Juive*;

puis vinrent *Le Lac des Fées*, *Guido et Ginevra*, *Les Martyrs*, *Lucie* (traduite), *Othello*, *Dom Sébastien*, *Jérusalem*. Duprez fut acclamé comme le plus merveilleux artiste qu'on eût jamais entendu à l'Académie royale de musique. Il quitta le théâtre en 1849 pour se livrer à l'enseignement. C'est Duprez qui mit à la mode, en France comme en Italie, le chant en voix de poitrine et la complète suppression des notes en voix de tête. L'effet arrive certainement, par cette méthode, à une plus grande puissance, mais il faut reconnaître aussi que ce perpétuel effort abrége considérablement la carrière des ténors, que dix ans d'exercice suffisent à épuiser. Rubini a chanté pendant plus de trente ans, et il s'est retiré avec la plénitude de ses moyens.

En même temps que Mme Stolz plaçait au premier rang l'emploi de mezzo-soprano, Baroilhet fondait le grand emploi de baryton à l'Opéra et remportait un triomphe éclatant par la chaleur de sa voix mordante et bien timbrée, et par les vocalises très-habilement exécutées dont il ornait, un peu trop peut-être, une musique qui pouvait se passer de ce luxe. Un certain trait qu'il hasarda dans *Guillaume Tell* à ce passage de son rôle,

> Il chante, et l'Helvétie pleure sa liberté,

le fit malmener dans les feuilletons, surtout par Berlioz. Malgré ses défauts, dont il pouvait se corriger du jour au lendemain, mais qu'il regardait comme

des qualités, Baroilhet était un chanteur plein de talent et de dons naturels.

Près de l'excellent Levasseur, chanteur de haute valeur, à voix magnifique, d'un timbre métallique extraordinaire, d'une souplesse merveilleuse, Alizard débuta, en 1837, par le rôle de Saint-Bris des *Huguenots.* Il commençait à se faire une position brillante lorsqu'une attaque d'apoplexie l'enleva au théâtre, à l'âge de trente-quatre ans. Mario ne passe que peu de temps à l'Opéra. En 1841, le jeune ténor, qu'on avait eu à peine le temps de remarquer, retournait au répertoire italien, qu'il aurait dû ne jamais abandonner. Poultier, le jeune ténor rouennais, débuta convenablement dans *Guillaume* et plus brillamment dans *la Muette,* mais il ne tarda pas à quitter l'Académie royale pour les scènes de province. Gueymard, qui avait débuté en 1848 par *Robert*, resta, jusqu'à ces dernières années, en possession de l'emploi de premier ténor du grand répertoire. A la demande de Meyerbeer, Roger rompt, en 1849, son engagement de l'Opéra-Comique pour venir créer *le Prophète.* Un accident de chasse qui le priva d'un bras le força, jeune encore, de renoncer au théâtre. Nous reparlerons de Roger au chapitre de l'opéra comique. Renard, Michot, Delaurens, Villaret, Colin soutinrent vaillamment tour à tour cet emploi écrasant de premier ténor, qui menace de ne plus trouver d'interprètes.

Faure, l'un des derniers artistes qui nous restent de la grande école de chant, et que nous retrouverons dans le répertoire de l'Opéra-Comique, suffit à lui

seul pour faire des recettes à l'Opéra, ce qui prouve que le public n'est pas aussi indifférent qu'on le croit à la décadence de l'art. Après avoir fait sa dernière création à l'Opéra-Comique, dans *le Pardon de Ploërmel,* Faure entra à l'Opéra en 1861, où il débuta par la reprise de *Pierre de Médicis.* Ses triomphes dans tous les grands rôles du répertoire, *Don Juan*, Alphonse de *la Favorite*, *Guillaume Tell*, Méphistophélès de *Faust*, etc., sont présents à la mémoire. Obin, un artiste aussi de la grande école, s'est retiré trop jeune du théâtre, à la suite d'une indisposition de voix. Il avait débuté à l'Opéra en sortant du Conservatoire, en 1844, dans le rôle de Brabantio d'*Othello*. Après un séjour de six ans en province, il rentra sur notre première scène, en 1850, pour jouer dans *l'Enfant prodigue* d'Auber. De cette époque datent sa réputation et son talent de comédien et de chanteur. *Moïse*, *Les Huguenots*, *Sémiramis*, *Les Vêpres siciliennes*, *Pierre de Médicis*, *Don Carlos*, *L'Africaine*, *Don Juan* lui fournirent ses principales créations et l'occasion de révéler sa grande valeur d'artiste.

La troupe actuelle est provisoire, comme l'était la salle Ventadour que l'Opéra a quittée pour inaugurer son splendide monument. A quelques talents restés de l'ancien temps on a joint Mme Krauss, une grande chanteuse allemande, ayant déjà dépassé sa maturité, et Mlle Nilsson, le rossignol suédois, est revenue à l'état d'étoile pour quelques représentations. Cet effort ne sera pas le dernier. Il est évident que le directeur, dans son intérêt comme dans celui de l'art,

voudra former une troupe homogène et fixe, qui ne soit pas uniquement composée de virtuoses émérites et d'élèves. Il voudra donner de l'unité à cette grande machine, dont les ressorts agissent trop souvent indépendamment l'un de l'autre, détruisant ainsi l'ensemble nécessaire à toute exécution musicale.

Il est certain aussi qu'il voudra relever la danse et la mimique, si bien oubliées qu'elles n'ont pour ainsi dire plus d'école. Il se rappellera que, depuis le commencement du siècle, l'Opéra n'avait jamais cessé de posséder des sujets de premier ordre dans les deux genres. Ce fut d'abord Mme Gardel, qui succédait à Mlle Guimard, retirée en 1790, puis Clotilde Mafleuroy, qui ne quitta le théâtre qu'en 1819, puis Mlle Bigottini, nommée première artiste de la danse en 1812, et qui se retira en 1823. En 1831, le docteur Véron, qui venait de reprendre à son compte la direction de l'Opéra, abandonnée par la liste civile du roi Louis-Philippe, engage Marie Taglioni, qui, pendant six années, émerveille le public. Le prévoyant docteur lui donna pourtant, en 1834, pour rivale la charmante Fanny Essler. Les triomphes de Fanny Essler dans *le Diable boiteux*, dans *la Gipsy*, dans *la Tarentule*, balancent, s'ils ne les font oublier, tous les triomphes antérieurs. En 1841, Carlotta Grisi vient remplacer Fanny Essler et renouvelle le genre du ballet. Le pas de *la Favorite* qui lui servit de début, *Giselle, La Jolie Fille de Gand*, *La Péri*, *Le Diable à quatre*, *Paquita*, *Griseldis*, *La Filleule des fées*, sont les titres de cette éminente artiste. Fanny Cerrito lui suc-

cède en 1848 et produit un genre de talent nouveau, que le public acclame dans *la Vivandière*, dans *le Violon du diable*, dans *Stella*, dans *Pâquerette*. En 1851, Mlle Plunkett joue le ballet de *Vert-vert*. En 1853, à côté de Fanny Cerrito, l'administration fait débuter Mme Rosati dans le ballet de *Jovita*. Rosati nous révèle une admirable mime et une danseuse d'une exquise élégance, qui émeut, qui transporte et qui renouvelle tous les prodiges de Mlle Bigottini. *La Fonta* et *le Corsaire* mettent le comble à sa renommée. Mme Ferraris arrive alors d'Italie et fait à son tour un début des plus brillants dans *les Elfes*. En 1857, les deux artistes sont réunies dans *Marco Spada*, ballet de Scribe et d'Auber.

Emma Livry, danseuse française de la bonne école, vient à son tour prendre sa place entre les deux artistes italiennes. Ces trois merveilleuses femmes, qui résumaient entre elles toutes les perfections de l'art chorégraphique, disparaissent de la scène, et depuis ce temps il n'existe plus de premiers sujets de la danse à l'Opéra.

CHAPITRE XVII.

L'OPÉRA COMIQUE, L'OPÉRETTE, LE THÉATRE ITALIEN DE PARIS.

I.

L'opéra comique.

Quand notre siècle commence, la comédie à ariettes est encore exploitée par les deux troupes rivales du théâtre Favart et du théâtre Feydeau. Le 12 avril 1801, les deux compagnies se fondent en une seule, qui réunit dans ses rangs Martin, Ellevion, Gavaudan, Juliet, Solié, Le Sage, Dozainville, Philippe, Saint-Aubin, à côté de Mmes Saint-Aubin, Dugazon, Le Sage, Scio, Gaveaux, Gonthier, Gavaudan et Desbrosses. Cette troupe ainsi composée, et réunie en société commerciale pour l'exploitation du théâtre Feydeau, va fournir une longue et glorieuse carrière, se recruter de pensionnaires de talent qui deviendront sociétaires à leur tour, et mettre en relief un répertoire nouveau. Nous nous retrouvons entre les continuateurs du style simple et charmant de Duni, de Martini, de Monsigny et de Grétry, et les auteurs d'un genre plus sévère et plus étudié : d'une part Dalayrac, Nicolo Isouard, de l'autre Cherubini, Catel, Lesueur, Mehul, Berton. Le jeune Boïeldieu, qui avait débuté en 1795 par un petit acte gracieux intitulé *La Dot de*

Suzette, donne coup sur coup deux ouvrages plus importants comme pensée musicale et comme mise en œuvre, *Beniowski* et *le Calife de Bagdad* (juin et septembre 1800). Les chœurs et les ensembles de *Beniowski* montrèrent un talent qu'on ne soupçonnait pas chez l'auteur de *la Famille suisse* et des *Méprises espagnoles*, mais le succès populaire du *Calife de Bagdad* dépassa toutes les prévisions et plaça son auteur au premier rang des célébrités du jour.

Boïeldieu, malgré son triomphe, sentait pourtant que ses études musicales étaient restées imparfaites. Il sollicita et obtint de Cherubini la faveur de recevoir de lui des notions plus étendues sur la théorie de son art. Dès 1803, le disciple volontaire prouvait, en donnant *Ma Tante Aurore*, qu'il avait fait d'immenses progrès dans l'art d'écrire. Il partait alors pour la Russie et ne devait revenir à Paris qu'en 1811. Cependant Dalayrac continuait son style léger et ses succès de l'autre siècle, s'efforçant de donner un peu plus de sérieux à ses sujets, comme il fit dans *Camille ou le Souterrain*, pièce en trois actes qui poussa l'émotion jusqu'aux larmes. L'auteur ingénieux de *Nina*, de *Sargines*, de *Renaud-d'Ast* et de *Raoul sire de Créqui*, Dalayrac, fit encore applaudir, de 1800 à 1805, *Maison à vendre*, *Picaros et Diego*, *Une Heure de mariage* et *Gulistan*. Solié, auteur du *Diable à quatre*, Gaveaux, qu'illustrèrent un instant la comédie à ariettes intitulée *Le Bouffe et le Tailleur* et la bouffonnerie de *Monsieur Deschalumeaux*, continuèrent le genre facile auquel Devienne, l'auteur des *Visi-*

tandines, avait dû aussi sa popularité. Ces mélodies simples parurent un peu trop nues dans leur forme quand le public fut initié aux compositions plus travaillées de Lesueur, de Cherubini, de Méhul et de Berton.

Les opéras comiques de Lesueur appartiennent à l'autre siècle. *La Caverne* date de 1793, *Paul et Virginie* de 1794, et *Télémaque* de 1796. Le maître des *Bardes* ne s'était pas montré moins original et moins habile dans le genre léger que dans le genre dramatique. L'air de Rinaldo et les chœurs de *la Caverne*, le duo de *Paul et Virginie*, le duo d'amour de *Télémaque et d'Eucharis* attestent le haut mérite de Lesueur, aujourd'hui trop oublié. Comme l'auteur de *la Caverne* et des *Bardes*, Cherubini ne vit guère plus au théâtre que par le souvenir. *Lodoïska*, *Médée*, *L'Hôtellerie portugaise*, dont l'ouverture et un trio ont seuls surnagé, *les Deux Journées*, qui furent un succès populaire et qu'on joue encore en Allemagne, ne sont pas moins rentrées dans l'ombre que le grand opéra des *Abencérages*, dont un seul air se chante encore aux exercices du Conservatoire. Ce qui a tué Cherubini comme auteur dramatique, ce sont les mauvais poëmes qu'il eut le tort d'accepter.

Méhul essaie trop de formes différentes, et ce n'est que son dernier ouvrage, *Joseph*, qui le montre dans sa vraie perfection. *Euphrosine* fut un éclatant début pour l'élève du chevalier Gluck, qui substitua aux accompagnements un peu maigres de ses prédécesseurs une harmonie large, simple et puissante, trop tendue

peut-être pour le genre de l'opéra comique. *Stratonice*, *Euphrosine et Coradin*, *Ariodant* datent de la fin du XVIIIe siècle. *L'Irato*, joué en 1802, et *Joseph* en 1807, sont les seuls bons ouvrages de Méhul appartenant à notre siècle. *Uthal*, drame lyrique en un acte, joué en 1806, *les Aveugles de Tolède*, autre petit acte représenté la même année, n'ont guère laissé plus de trace que *le Jeune Henri*, autre opéra en deux actes, joué en 1797, et dont l'ouverture seule est restée. *Joseph*, le vrai chef-d'œuvre du maître, offre d'un bout à l'autre l'expression d'un sentiment profond, une déclamation vraie et une richesse d'harmonie qui ne surcharge pas la parole et qui l'enrichit sans l'écraser. L'auteur a su éviter l'emploi des formules à la mode, et c'est à ce soin qu'il faut attribuer la fraîcheur et la vie qui n'ont cessé d'animer sa partition. Le dernier opéra de Méhul, *Valentine de Milan*, qui fut représenté à l'Opéra-Comique cinq ans après la mort de l'auteur, en 1822, ne figure dans ses œuvres que pour mémoire.

Berton avait obtenu en l'année 1799 ses deux succès les plus retentissants, *Montano et Stéphanie* et *le Délire*. *Aline, reine de Golconde* (1803), est restée longtemps au répertoire de Feydeau. *La Romance* (1804), *Les Maris garçons* (1806), *Françoise de Foix* (1809), *Minette à la cour* (1811), *Les Petits Appartements* (1827), le dernier ouvrage de l'auteur, ne représentent que des succès modérés. Berton a écrit quarante opéras. Sans être un compositeur d'une grande originalité, il avait le don d'une mélodie toujours appro-

priée à la situation. L'œuvre de ce maître a beaucoup vieilli. La chute de l'opéra de *Corisandre*, en 1820, l'exaspéra contre Rossini, qu'il attaqua avec une ridicule violence.

De 1805 à 1811, pendant l'exil volontaire de Boïeldieu, on ne voit sur les affiches de Feydeau que le nom de Nicolo Isouard. Dans cet espace de temps on joue de ce maître quatorze opéras. De tout ce bagage musical il reste *les Rendez-vous bourgeois*, *Cendrillon*, *Joconde* et *Jeannot et Colin*. Cette bouffonnerie des *Rendez-vous*, qu'on n'a jamais cessé de représenter au milieu des rires inextinguibles, n'est guère au fond qu'une opérette, mais la musique est empreinte d'une gaieté et d'un entrain extraordinaires. *Cendrillon* paraît considérablement vieillie. L'ouvrage fut créé, en 1810, par Mlles Duret, Lemonnier et Alexandrine Saint-Aubin. La reprise, en 1845, par Mmes Casimir et Darcier n'amena pas de grosses recettes, quoique l'administration eût pris le soin de faire rajeunir l'orchestration par Adolphe Adam. *Joconde*, ouvrage plein de grâce naturelle et d'esprit, fut exécuté pour la première fois en 1814. Il tint bon devant le public aux diverses reprises qui eurent lieu, d'abord avec Chollet, puis avec Faure. *Jeannot et Colin*, repris en 1841 et en 1850, parut avoir moins de rides que *Cendrillon*. A la dernière reprise, Mocker joua Colin d'une façon remarquable. Nicolo, dont les succès furent considérables en son temps, était un mélodiste facile, connaissant bien le théâtre, possédant l'instinct de la scène. Il écrivait habilement pour les voix.

II.

Les trois maîtres de l'opéra comique moderne : Boïeldieu, Hérold, Auber.

Nous avons vu Boïeldieu, après son succès de *Ma Tante Aurore*, disparaître tout à coup et ne plus donner signe de vie, laissant Nicolo, Dalayrac, Méhul et Berton se partager les faveurs du public. Le pauvre auteur du *Calife de Bagdad*, marié en 1802 à la fameuse Clotilde Mafleuroy, danseuse de l'Opéra, fut contraint de quitter Paris en 1803, à la suite de mésaventures conjugales. L'empereur de Russie l'accueillit gracieusement et l'investit des fonctions de directeur de sa chapelle. Boïeldieu resta sept ans en Russie, et, quand il revint à Paris, en 1811, il apportait trois partitions : *Rien de trop*, *La Jeune Femme colère* et *Les Voitures versées*, qu'il avait fait exécuter à Pétersbourg. Les circonstances se montraient plus favorables pour le jeune maître, la concurrence ne lui barrait plus le passage : Dalayrac était mort, Cherubini ne s'occupait plus de musique dramatique, Berton se taisait ; Catel, l'auteur de *l'Auberge de Bagnères*, préparait lentement ses *Aubergistes de qualité*, n'aspirant qu'au moment de se retirer à la campagne. Les deux premiers de ces ouvrages rapportés de Russie par Boïeldieu obtinrent d'agréables réussites ; *les Voitures versées* eurent plus tard, en 1820, un véritable succès. *Jean de Paris*, représenté en avril 1812, se vit ac-

cueillir avec la plus grande faveur. Tous les morceaux de la pièce devinrent populaires. Dans les salons on chantait l'air de Martin « C'est la princesse de Navarre », la cavatine « Quel plaisir d'être en voyage ! », la romance « Le troubadour fier de son doux servage ». En 1813, *le Nouveau Seigneur*, un simple petit acte, devient l'un des plus beaux fleurons du compositeur rouennais, et il justifie cette approbation générale par la grâce charmante et toujours jeune de ses élégantes mélodies. Martin trouva dans le rôle de Frontin l'une de ses plus populaires créations. En 1816, *la Fête du village voisin*, opéra comique en trois actes, semble un retour vers la comédie à ariettes; la vogue de la pièce n'en fut pas moins prononcée, et l'on applaudit avec frénésie les couplets à boire, l'air « Je suis la petite marchande », le trio d'hommes et la phrase « O ma tendre musette », ainsi que la cavatine « Simple, innocente et joliette ». Un modèle du genre, *le Petit-Chaperon rouge*, parut en 1818, après que Boïeldieu fut entré à l'Institut pour remplacer Méhul. Ce fut, dit on, son discours de réception. Cette partition, qui mérite d'être classée au premier rang des œuvres du maître, contient des morceaux dont la célébrité est devenue européenne. La pièce fut créée d'origine par Martin, Ponchard et Mme Gavaudan.

La Dame blanche vint mettre le comble à la gloire de Boïeldieu. *Les Deux Nuits*, qui lui succédèrent après un intervalle de quatre ans, ne furent pas un succès, quoique l'auteur eût été rappelé sur la scène. La première représentation de *la Dame blanche* eut

lieu le 10 décembre 1825; le 16 décembre 1862 on donnait la millième. Boïeldieu s'est résumé tout entier dans ce chef-d'œuvre. C'est celui de tous ses opéras qui renferme le plus d'idées mélodiques et dont l'orchestre est le plus nourri et le plus riche en effets harmoniques; le troisième acte toutefois est loin de valoir les deux premiers. Boïeldieu, éclectique de sa nature, admirait Rossini, comme il admirait Gluck, Mozart et Grétry; mais, tout en faisant son profit de l'étude de ces maîtres, il savait rester original. Malgré sa popularité, et peut-être à cause de cela, Boïeldieu avait des détracteurs, comme il en a encore aujourd'hui, s'obstinant à ne voir en lui qu'un compositeur facile mettant adroitement en œuvre quelques jolies idées. L'invention, la clarté et la grâce du style, l'instinct scénique, la pureté de la langue, le choix, le goût, l'abondance, telles sont les qualités de Boïeldieu. A côté de Boïeldieu se sont révélés, presque au même instant, deux grands compositeurs qui formeront avec l'auteur de *la Dame blanche* le triumvirat des maîtres de la musique française moderne.

Auber, qui avait débuté, en 1813 et en 1819, par deux chutes, *le Séjour militaire* et *le Testament*, donna en 1820 *la Bergère châtelaine*; et Hérold, après son échec des *Rosières*, obtint, en 1817, son premier succès avec *la Clochette*. Je passe sous silence *la Gioventu d'Enrico quinto*, opéra italien en deux actes qu'il avait fait représenter à Naples en 1815, et dont la partition n'a jamais été gravée. Hérold avait huit années de moins qu'Auber; il mourut en 1833, à quarante-

trois ans. *La Clochette* réussit brillamment, mais c'était encore l'œuvre d'un jeune homme qui cherche sa voie. Un air, un duo, un final suffirent à satisfaire le public, qui loua justement le mérite d'une instrumentation fine et élégante. Le troisième ouvrage d'Hérold, intitulé *Le Premier venu*, composé sur une comédie de Vial, n'obtint qu'une honorable réussite, quoiqu'il contînt plusieurs morceaux remarquables, et entre autres le trio des « Dormeurs ». *Les Troqueurs*, *L'Auteur mort et vivant* (1819-1820) passèrent inaperçus et furent suivis du *Muletier* (1823), qui resta au répertoire et dépassa sa centième représentation. *Le Lapin blanc*, joué en 1825 et arrangé d'après un vaudeville des Variétés, *Tony ou le Canard accusateur*, fut un désastre complet. Enfin, l'année suivante, en 1826, le grand succès de *Marie* établit la réputation d'Hérold, qui venait de sortir de la voie des essais, et dont la nouvelle production annonçait un talent formé et désormais sûr de lui-même. Il faut encore traverser les demi-réussites de *l'Illusion* et d'*Emmeline* (1829) pour arriver à *Zampa* qui classa le maître, et dont la première représentation eut lieu le 3 mai 1831. Depuis quarante-trois ans cet ouvrage n'a pas quitté l'affiche, et il est compté parmi les chefs-d'œuvre du genre. Le poëme de Mélesville n'est qu'un petit mélodrame assez mal construit, mais il contient des situations musicales que le compositeur a su mettre en relief. Mélesville ne croit pas un instant à la ballade d'Alice Manfredi. S'il n'avait vu jouer le *Don Juan* de Mozart, jamais l'idée ne lui serait venue de cette scène où la statue d'Alice

reploie son bras de marbre sur sa poitrine pour garder l'anneau de fiançailles que le bandit palermitain lui a passé au doigt. Hérold prend au sérieux ce fantastique, comme l'avait fait Mozart pour la statue du commandeur, et de ce final de féerie il tire des accents qui jettent la terreur dans les âmes.

On dispute toujours sur la question de savoir si c'est *Zampa* ou *le Pré aux Clercs* qui représente la composition capitale d'Hérold. Quoique bien différents l'un de l'autre, les deux ouvrages se valent et brillent par des qualités diverses. Ils se suivent à un an de distance et montrent l'épanouissement complet du génie d'Hérold. *Le Pré aux Clercs* développe davantage le côté gracieux et spirituel, *Zampa* le côté dramatique. Mais l'air « Il faut céder à mes lois », le trio de la peur au premier acte et le ravissant duo « Pourquoi trembler », entre Camille et Zampa, n'ôtent rien de son prestige à la poétique romance « Souvenirs du jeune âge », non plus qu'au joli trio entre la reine Isabelle et le signor Cantarelli, que Rossini aurait pu signer, non plus encore qu'au chant des violoncelles accompagnant le passage du bateau qui est censé porter le corps de l'amant d'Isabelle. Hérold a grandi le genre de l'opéra comique. Sa musique est la seule au répertoire qui porte la marque du romantisme. On y sent parfois l'influence de Rossini et de Weber. Les chants d'Hérold sont élégants, clairs, faciles à retenir, comme tout ce qui est naturel ; son harmonie est savante et colorée, son instrumentation brillante. On pouvait tout attendre du musicien qui a écrit le final du premier

acte de *Zampa*. Hérold mourut trois mois après le grand succès du *Pré aux Clercs*. Sa partition de *Ludovic* fut achevée par Halévy et jouée le 16 mai 1833. Hérold n'avait écrit que l'introduction, les couplets de soprano, un trio, un chœur de buveurs et le commencement du final du premier acte. L'ouverture fut composée par Halévy sur un motif du maître. Hérold passa la moitié de sa vie à attendre un poëme qui lui permît de révéler au monde les trésors de sensibilité et de génie qu'il portait dans son cœur. Il dut se livrer, pour vivre, aux métiers les plus abrutissants, se faire professeur de solfége, répétiteur à l'Opéra et au Théâtre-Italien, courir les grands chemins en commis voyageur pour aller recruter des chanteuses. Faute de trouver mieux, il avait longtemps perdu sa peine à collaborer à des ouvrages de pacotille, comme *Charles de France* avec Boïeldieu, *Vendôme en Espagne* et *la Marquise de Brinvilliers* avec Auber, *l'Auberge d'Auray* avec Carafa. L'Opéra, après l'insuccès de *Lasthénie*, un petit acte incolore tiré du voyage d'Anténor en Grèce, ne l'avait jugé capable d'écrire que des ballets. Jamais le gouvernement ne lui accorda la moindre faveur et ne parut s'apercevoir qu'il existât. Telle fut la destinée d'un des trois grands compositeurs dont s'honore dans ce siècle notre théâtre national.

Le sort d'Auber fut tout autre. Élevé dans l'opulence et cultivant l'art de la musique pour son plaisir, il débuta, en 1813 et en 1819, par deux échecs, *le Séjour militaire* et *le Testament ou les Billets doux*, ce qui ne l'empêcha pas de trouver immédiatement un

autre poëme en trois actes de Planard, le librettiste à la mode : *la Bergère châtelaine*, représentée le 27 janvier 1820, ouvrit enfin la voie du succès et de la renommée à Daniel-François-Esprit Auber, alors âgé de trente-six ans. Il commençait à peu près à l'âge où Rossini termina plus tard sa carrière. Le père de notre compositeur mourut trois mois après cette soirée solennelle qui commençait la gloire de son fils. Il avait perdu sa fortune dans des spéculations malheureuses, mais il emportait l'espoir que son cher Daniel saurait s'en créer une autre par son talent. La réussite de *la Bergère châtelaine*, arrivant après l'échec du *Testament*, vint à propos pour relever le courage du compositeur, qu'une troisième chute aurait peut-être éloigné du théâtre à tout jamais. Un duo fut vivement applaudi et obtint les honneurs du *bis*, ainsi que le final du second acte. Le tic-tac du moulin fit le succès de l'ouverture ; la ronde devint populaire. L'influence rossinienne se faisait fortement sentir dans l'ensemble de cette composition, qui ne montrait pas encore un style bien arrêté, mais la mélodie et la franchise du rhythme annonçaient, à ne pas s'y méprendre, un homme dont l'originalité ne tarderait pas à se dégager. Scribe s'empressa de lier connaissance avec le musicien que Planard venait de produire, et il ne tarda pas à lui faire accepter son poëme de *Leicester*. *Emma ou la Promesse imprudente*, dont le livret était encore de Planard, fut jouée pourtant avant *Leicester*, le 7 juillet 1821, et continua le bon effet de *la Bergère châtelaine*. *Leicester* réussit médiocrement en 1823. *La Neige*,

représentée neuf mois après, obtint au contraire un véritable triomphe et consacra l'union indissoluble de Scribe et d'Auber, qui persévéra pendant plus de quarante ans. C'est surtout à propos de cet ouvrage que la critique accusa Auber de tourner à l'imitation de Rossini. Il était impossible, à cette époque, à un compositeur de quelque intelligence de ne pas subir l'influence de la révolution musicale qui venait de se produire avec tant d'éclat ; mais de cette influence à une imitation il y a loin, et Auber ne copia pas plus Rossini dans *la Neige* que dans ses autres ouvrages. *Le Concert à la cour* et *Léocadie*, joués en 1823 et 1824, montrent les deux faces du talent du maître. Le premier de ces ouvrages est un prétexte à vocalises pour faire valoir une chanteuse ; le second est un bel et bon mélodrame. L'air du *Concert à la cour*, « Povera signora a des migraines », se chante encore aujourd'hui dans tous les concerts. De *Léocadie* il est resté la romance du premier acte, « Pour moi dans la nature », les couplets de Sauchette et le duo du second acte. *Le Maçon*, représenté en 1825 par Ponchard, Vizentini, Mmes Rigaut, Pradher et Boulanger, clôt avec *Fiorella* (1826) ce qu'on est convenu d'appeler la première manière du maître, la plus originale assurément. La charmante partition du *Maçon* figure toujours au répertoire. Dans *Fiorella* on sent poindre la pensée dramatique qui bientôt doit faire une si brillante explosion dans *la Muette de Portici*. En 1829, *la Fiancée* nous ramène à la comédie à ariettes et à la

recherche du succès populaire. Trois mois après, Auber entra à l'Institut.

C'est en 1830 que *Fra Diavolo* fait son apparition à l'Opéra-Comique. Ce chef-d'œuvre du genre n'a pas cessé de garder sa jeunesse et son originalité. Il fut suivi de *Lestocq* (1834), livret très-embrouillé de Scribe qui associa le musicien à un mezzo-fiasco; mais l'année suivante Auber prenait sa revanche avec *le Cheval de bronze*. 1836 nous donne, en janvier, le succès d'*Actéon*, petit acte élégant où Mme Damoreau déchaînait les bravos en chantant sa « Sicilienne », puis, en avril, *les Chaperons blancs*, dont le poëme entraîna la musique dans sa chute; puis enfin le grand succès de *l'Ambassadrice*, le 20 décembre. Mmes Damoreau et Jenny Colon exécutèrent l'œuvre d'une façon irréprochable. En 1837, c'est *le Domino noir*, pièce charmante que l'esprit pétillant d'Auber pouvait seul traduire en musique. Cette partition fut l'avant-dernière création de Mme Damoreau. *Zanetta* n'obtint pas la vogue en 1840, malgré le concours de Mmes Damoreau et Rossi. *Les Diamants de la couronne* ramenèrent, en 1841, la foule enthousiaste qui avait acclamé naguère *l'Ambassadrice* et *le Domino*. Ce fut Anna Thillon qui chanta le rôle principal, écrit pour Mme Damoreau, dont la voix commençait à faiblir. *Le Duc d'Olonne* succéda, en 1842, aux *Diamants*, mais cette fois encore Scribe embarqua son collaborateur dans une intrigue romanesque fort peu claire et peu intéressante. Le sort de l'ouvrage s'en ressentit. Les couplets chantés par Anna

Thillon, « Fleurs fraîches et jolies », un chœur de nonnes et de soldats, la scène du souper, un trio et un final furent très-chaudement accueillis, mais la pièce ne produisit pas les recettes qu'on attendait.

La Part du diable, représentée en 1843, inaugura ce qu'on a nommé la troisième manière d'Auber. La première manière embrasse les ouvrages écrits entre 1820 et 1830. Ces ouvrages se distinguent par la simplicité. La seconde manière comprend les pièces jouées entre 1830 et 1840, où l'on remarque plus de combinaisons dans l'harmonie. *La Part du diable* (1843), *la Sirène*, *Haydée* appartiennent à la troisième manière et accusent une facture plus large et plus travaillée. Cette qualité se remarque principalement dans l'air du ténor du premier acte de *la Part du diable*, dans la cantilène « Ferme ta paupière », et dans le quatuor pour basse et trois voix de femme du même ouvrage. *La Sirène*, représentée en 1844, a de l'ampleur et contient des phrases émues. Après *la Barcarole*, jouée sans grand effet en 1845, Auber garda le silence jusqu'au 28 décembre 1847, époque où parut *Haydée*. Le succès de cette belle partition fut complet et incontesté. La scène du rêveur est ce qu'Auber a écrit de plus dramatique et de plus puissant comme effet scénique. La réussite de *Marco Spada*, en 1852, n'ajouta rien à la gloire du maître, non plus que *Jenny Bell* (1855). *Manon Lescaut*, qui suivit *Jenny Bell* (février 1856), contient des morceaux remarquables, que le poëme de Scribe étouffe sous sa pesanteur. L'ouverture, un duo, l'air chanté par Mme Cabel, la belle Bourbonnaise, un

quatuor remarquable, la scène symphonique de la mort de Manon au troisème acte doivent figurer parmi les plus précieux joyaux de l'écrin. *La Circassienne* (1861) et *la Fiancée du roi de Garbe* (1864) étaient des sujets scabreux, difficiles à traiter. Le premier de ces ouvrages obtint un certain succès. Le chœur des odalisques du second acte et les couplets chantés par Couderc produisirent de l'effet ; l'instrumentation, comme toujours, fut trouvée délicate et charmante. *La Fiancée du roi de Garbe* eut moins de réussite. *Un Premier Jour de bonheur* (1868) et *Rêve d'amour* (1869) sont les derniers ouvrages d'Auber. *Le Premier Jour de bonheur* produisit des recettes aussi considérables et aussi prolongées que les plus renommés chefs-d'œuvre de l'âge mûr du maître. Auber avait alors quatre-vingt-quatre ans.

Quoi qu'on fasse et qu'on dise, Auber sera toujours l'une des plus grandes gloires de l'opéra comique français. Ni parmi les anciens ni parmi les modernes de l'école française, personne n'a plus d'élégance, de grâce et d'esprit. Ces qualités doivent suffire à sa renommée. Auber a voulu faire et il a fait la comédie musicale : pourquoi lui demander les sévères accents d'un auteur tragique ?

III.

Halévy, Carafa, Adolphe Adam.

Fromental Halévy, l'illustre auteur de *la Juive,* débuta en 1827 à l'Opéra-Comique, par un acte intitulé *l'Artisan,* qui obtint un nombre considérable de représentations. En 1828, il donnait un autre acte, *le Roi et le Batelier*, puis *le Dilettante d'Avignon* et *la Langue musicale.* C'est le 30 décembre 1835 qu'il se révéla comme un musicien d'une grande valeur, lorsqu'il confirma son éclatant succès de *la Juive* par *l'Éclair*, drame en trois actes, dont les paroles étaient de MM. de Saint-Gorges et Planard. L'ouverture, le duo des deux sœurs, le trio, l'air de Lionel, la scène de l'orage, le quatuor du second acte, le duo « Comme mon cœur bat et palpite », produisirent une émotion profonde. Ces deux succès simultanés à l'Opéra et à l'Opéra-Comique donnèrent une très-haute idée de l'avenir d'Halévy. Malheureusement, en cette même année 1835, le jeune maître avait posé lui-même ses colonnes d'Hercule, qu'il ne put jamais dépasser. En 1839, *les Treize*, opéra comique en trois actes bâti sur la donnée de la nouvelle de Balzac, n'obtinrent qu'un froid accueil, malgré le mérite très-réel, mais un peu trop sévère de la partition. Chollet, Mocker et Jenny Colon, qui interprétaient l'ouvrage, ne purent le conduire qu'à un nombre très-limité de représentations. *Le Shérif*, également inspiré par une nouvelle de Balzac,

ne rencontra pas meilleure chance, malgré le talent de Roger et de Mme Rossi. Halévy continua de vouloir imposer à l'Opéra-Comique un style trop tendu, une instrumentation souvent surchargée, et le public n'admit pas cette prétention. Le *Guitarrero* ne fut pas non plus un succès en 1841.

En 1846, *les Mousquetaires de la reine* viennent heureusement relever la réputation de l'auteur. Le poëme de M. de Saint-Georges était intéressant et très-ingénieusement combiné. Halévy entra résolûment dans le sujet, et sa musique ne chercha pas cette fois ses effets en dehors de l'action et des caractères ; aussi cette partition est-elle, après *l'Éclair*, la meilleure de tout son répertoire d'opéras comiques. L'ouverture, l'introduction, l'air du soprano « Bocage épais », le sextuor du serment, la marche, les couplets chantés par Hermann Léon, la romance du troisième acte que disait si bien Roger, puis les deux duos qui terminent la pièce, produisirent un immense effet. *Le Val d'Andorre*, dont le poëme intéressant était dû encore à M. de Saint-Georges, fut accueilli avec le même enthousiasme que *les Mousquetaires*. Rose-de-Mai, le chasseur Stéphan, le vieux chevrier Sincère donnèrent au compositeur l'occasion de créer des caractères originaux et de traiter des situations vraies ; aussi la partition est-elle empreinte d'un accent dramatique saisissant et d'une excellente couleur. Les morceaux sont variés de forme et contrastent bien entre eux. Mme Darcier créa d'une façon remarquable le rôle de Rose-de-Mai, et Bataille celui du vieux chevrier.

La Fée aux roses, jouée l'année suivante, paroles de Scribe et de M. de Saint-Georges, sans atteindre à la vogue des deux précédents ouvrages, obtint pourtant un succès prononcé. Cette fois le sujet rentrait dans la convention, et l'ingéniosité des situations remplaçait la vérité vraie. Halévy broda de son mieux le canevas et l'enrichit de toutes les ressources de sa science harmonique. Mme Ugalde et Bataille servaient d'interprètes à la Fée et au Magicien. *Jaguarita* réussit grandement en 1855 au théâtre Lyrique. Halévy donna ensuite, en 1856, *Valentine d'Aubigny*, qui ne rencontra qu'un assez froid accueil.

Le défaut général du répertoire d'opéras comiques d'Halévy, c'est une trop grande tension, une trop constante solennité. L'originalité n'est pas non plus sa partie la plus brillante. Le développement de sa pensée musicale n'a pas toujours la netteté que l'on souhaiterait; dans ses parterres les plus fleuris il pousse toujours quelques broussailles que l'on voudrait pouvoir émonder. Il ne sait pas conclure, et beaucoup de ses meilleurs morceaux gagneraient à devenir plus courts.

Carafa traversa la période écoulée de 1822 à 1833, avec quatre ouvrages qui produisirent quelque sensation. *Le Solitaire* (1822), un des succès populaires du maître napolitain, est pourtant la plus faible de ses partitions. Le duo du *Valet de chambre,* petit acte joué en 1823, est resté dans toutes les mémoires. *Masaniello*, que vint malheureusement éclipser à Paris *la Muette* d'Auber, mais qui a survécu en province, est

réellement un ouvrage remarquable qui devrait figurer au répertoire, s'il y avait encore un répertoire. Le grand duo de cet ouvrage, « Un oiseau qui supporte à peine la lumière », est le morceau capital de l'auteur. *La Prison d'Édimbourg*, que Carafa fit représenter en 1833, contient également de très-belles pages et mériterait les honneurs d'une reprise. Le final du second acte a de la grandeur. Les rôles de la pièce sont tracés avec une vigueur peu commune. Les autres ouvrages de Carafa à l'Opéra-Comique sont : *L'Auberge supposée, La Violette, Jenny, Le Livre de l'ermite*, etc. Carafa, naturalisé Français en 1834, succéda, en 1837, à Lesueur comme membre de l'Institut. Cet excellent homme est mort dans le besoin, sans avoir jamais pu faire remettre au théâtre un seul de ses ouvrages.

A la même période appartient Onslow, qui produisit à l'Opéra-Comique trois grands ouvrages : *l'Alcade de la Vega* en 1824, *le Colporteur* en 1827, *le Duc de Guise* en 1837. Onslow était un célèbre compositeur de *musique de chambre*; il a composé aussi des symphonies très-estimées partout. Il procède des maîtres de l'Allemagne.

De 1829 à 1856, Adolphe Adam a écrit trente-cinq opéras comiques et neuf ballets, sans compter quelques opéras, et les arrangements musicaux exécutés pour divers théâtres de vaudeville au début de sa carrière. Il retoucha en outre l'instrumentation de quelques vieilles pièces, comme le *Richard* de Grétry, la *Cendrillon* de Nicolo, *le Déserteur* de Monsigny. Il écrivit aussi divers ouvrages pour Londres, Pétersbourg et

Berlin. Ce charmant et intarissable créateur de mélodies populaires a fait son autobiographie, qui sert d'introduction à son curieux livre intitulé « *Souvenirs d'un musicien* ». Il raconte dans ces pages émues, qui n'ont paru qu'après sa mort, la joie et les tribulations de sa vie d'artiste, qui se termina par sa ruine complète. Il avait eu l'imprudence de prendre la direction du théâtre Lyrique. On le voit lutter contre la mauvaise fortune, abandonner à ses créanciers le produit de son répertoire et vivre de ses douze cents francs de l'Institut et de quelques articles de journaux, jusqu'au jour où il parvint à rembourser intégralement sa dette.

Pierre et Catherine fut le premier opéra comique d'Adam en 1827. On remarque déjà dans cet essai un vif sentiment de l'action dramatique. *Danilowa*, *Trois Jours en une heure*, *Le Morceau d'ensemble*, *Le Grand Prix* sont joués de 1830 à 1832. A cette époque, Adolphe Adam part pour Londres, où il écrit deux opéras, *the Dark Diamond* (trois actes), *the First Campaign* (deux actes) et un ballet de *Faust* ; puis il revint à Paris, en 1834, où il donna, le 22 septembre, son ravissant *Chalet*, l'un de ses succès retentissants. Après *la Marquise* et *Micheline*, deux petits actes qui firent peu de bruit, parut, le 13 octobre 1836, le fameux *Postillon de Longjumeau*, dont la renommée sert encore aujourd'hui à battre en brèche la valeur réelle de l'auteur. Quelques rhythmes un peu trop sautillants, deux ou trois motifs empreints d'une certaine vulgarité suffirent à quelques critiques trop sévères pour méconnaître et nier les qualités d'autres ouvrages d'un

style plus relevé, comme *Giralda* et le ballet de *Giselle*. *Le Fidèle Berger*, *Le Brasseur de Preston*, *Régina*, *La Reine d'un jour* furent des succès lucratifs en 1838, 1839 et 1840. Puis vint *le Roi d'Yvetot* en 1842, partition très-amusante et pleine d'originalité. *Cagliostro* n'inspira pas le musicien. On applaudit pourtant l'air chanté par Anna Thillon, « C'est le caprice », et celui de Cagliostro dit par Chollet. En 1849 et 1850, Adam se signala par deux excellents ouvrages, *le Toréador* et *Giralda*. *Giralda* restera comme l'une de ses meilleures œuvres. La plupart des derniers ouvrages de ce charmant musicien furent représentés au théâtre Lyrique : *Si j'étais roi*, en 1852 ; *le Roi des halles* et *le Bijou perdu*, en 1853; *le Muletier de Tolède*, en 1854; *le Houzard de Berchini*, *Falstaff* et *Mam'zelle Geneviève*, en 1855 et 1856.

En dépit de toutes les critiques, justes ou fausses, qui ont cherché à déprécier l'auteur du *Chalet*, de *Giralda* et du *Postillon de Longjumeau*, il n'en reste pas moins debout et il vit par quelques-unes de ses œuvres. Sans doute on ne rencontre pas là un génie poétique, un penseur, un écrivain profond et inspiré d'en haut, mais on trouve un écrivain très-habile, un mélodiste facile, gracieux, élégant, comprenant bien la scène et ne trahissant jamais la situation par des hors-d'œuvre musicaux n'ayant aucun rapport avec l'action. Halévy dit dans ses *Souvenirs et portraits* : « Il y a, dans le domaine de la musique, de riantes et fraîches vallées où se plaît la muse des accords tempérés. C'est cette muse qui inspirait Adam et lui dictait des chants

gracieux, de joyeuses mélodies et des rhythmes légers ».

IV.

Le répertoire des autres contemporains. — Les deux opéras comiques de Meyerbeer.

Gomis, Grisar et Monpou se signalèrent par quelques jolis ouvrages qui furent très-bien accueillis dans leur temps. Gomis, jeune compositeur espagnol, fit représenter en 1831 *le Diable à Séville*, puis, deux ans après, *le Revenant*, puis *le Portefaix* en 1835. Grisar débuta, en 1836, par *Sarah ou l'Orpheline de Glencoé*, deux actes de Mélesville où Jenny Colon fit également son début comme première chanteuse. En 1837 il donna *l'An mil*, où l'on n'applaudit qu'une romance dite par Mme Rossi. L'année suivante il faisait jouer à la Renaissance *Lady Melvil* et le charmant petit opéra *l'Eau merveilleuse*. *Gilles ravisseur*, l'une des plus pimpantes compositions de Grisar, parut en 1848. *Les Porcherons*, pièce en trois actes, rencontrèrent un accueil des plus favorables en 1850. *Bonsoir, monsieur Pantalon* fut un autre succès, en 1851, et, en 1852, *le Carillonneur de Bruges* vint montrer chez le compositeur un vrai sentiment dramatique. En 1853, le théâtre Lyrique joue *les Amours du diable*, poëme en quatre actes de M. de Saint-Georges. La pièce fut

reprise dix ans plus tard à l'Opéra-Comique. Grisar donne encore à l'Opéra-Comique *le Chien du jardinier* en 1855, l'un des ouvrages les mieux réussis de l'auteur. *Le Joaillier de Saint-James* n'est qu'un remaniement de *Lady Melvil*; *la Chatte merveilleuse*, jouée au théâtre Lyrique en 1862, contenait de très-jolis morceaux et procura à Mme Cabel l'une de ses plus brillantes créations.

En 1835, l'Opéra-Comique produisait Hippolyte Monpou, l'auteur des *Deux Reines*. *Le Luthier de Vienne*, du même auteur, rencontra moins de faveur en 1836, malgré le concours puissant que lui apportait Mme Damoreau. Monpou fit jouer en 1839 sa *Chaste Suzanne* (à la Renaissance), puis *Piquillo*, *Perugina*, *Le Planteur*, *Jeanne de Naples*. Puis vint *Lambert Simnel*, ouvrage posthume qui fut terminé par Adolphe Adam et représenté en 1843. Monpou aimait à chercher le nouveau et à s'éloigner autant que possible des systèmes connus. Il a laissé la réputation d'un mélodiste bizarre parfois, mais souvent original et d'un écrivain très-peu correct. Montfort, l'auteur de *Polichinelle* (1839) et de *la Jeunesse de Charles-Quint* (1841), avait un talent analogue à celui de Monpou; ses deux succès sont aujourd'hui complétement oubliés. Il en est de même de Fétis (mais celui-ci était un savant); de Théodore Labarre, auteur du *Ménétrier* et de *l'Aspirant de marine*; de même encore de Loïsa Puget, de Thys, qui eurent pourtant leurs jours de succès.

Nous voyons paraître, à peu près vers le même

temps, Clapisson et M. Ambroise Thomas. Le second de ces compositeurs débute en 1837 par un petit acte de Planard, *la Double Échelle*; l'autre, plus heureux, par un grand ouvrage de Scribe, qui obtint, en 1838, un légitime succès sous le titre de *La Figurante*. On distingua de très-jolis motifs dans ces deux pièces de début : un duo et des couplets dans *la Double Échelle*, un air de soprano et un duo chanté par Mmes Jenny Colon et Rossi dans *la Figurante*. Le second ouvrage de Clapisson, *la Symphonie de maître Albert*, un acte, jouée en 1840, se fit remarquer par une certaine élégance dans l'harmonie et par quelques accents passionnés. *La Perruche*, le troisième ouvrage de Clapisson, un petit acte de Dumanoir et de M. Dupin, est longtemps restée au répertoire. *Le Pendu*, *Frère et Mari* (1841) passèrent inaperçus, comme *les Bergers trumeaux*, où le compositeur voulut reproduire le pastiche de la vieille musique, déjà essayé par M. Ambroise Thomas dans *la Double Échelle. Gibby la Cornemuse* ne réussit pas en 1846, malgré le concours de Roger et quelques morceaux à effet, comme le duo du « Déjeuner » et l'air national. *Les Mystères d'Udolphe* échouèrent en 1852. *La Promise*, jouée au théâtre Lyrique en 1854, ne dut sa demi-réussite qu'à la virtuosité de Mme Cabel. *La Fanchonnette* vint enfin, en mars 1846, remettre en honneur le nom du compositeur, que les mauvais poëmes avaient entraîné dans de fâcheuses aventures. Après *la Fanchonnette*, il faut inscrire pour mémoire *le Sylphe*, joué à l'Opéra-Comique, en 1856, par Faure et Mme Vanden-Heuvel,

Margot (théâtre Lyrique, 1857), *les Trois Nicolas* (1858) et *Madame Grégoire* (1866). Clapisson n'était pas un créateur, mais il entendait bien la scène, et son habileté à combiner ses accompagnements ne sera niée par personne.

Après son succès de *la Double Échelle* en 1837, M. Ambroise Thomas donna, l'année suivante, *le Perruquier de la Régence*, qui obtint une certaine vogue. Chollet et Jenny Colon étaient les principaux interprètes de cet ouvrage, dont le livret en trois actes avait pour auteurs Planard et Paul Duport. *Le Panier fleuri* (mai 1839) constituait un sujet quelque peu trivial, qui ne convenait guère au talent distingué et un peu collet-monté de M. Thomas. On applaudit pourtant quelques morceaux bien traités, comme le duo chanté par Chollet et Mme Prévost, « J'ai bien appris à te connaître », et le quatuor « A la consigne sois fidèle ». En 1840, *Carline*, opéra comique en trois actes de M. de Leuven, fournit encore à M. Thomas un sujet un peu scabreux et assez invraisemblable. Ce ne fut pas un succès. Après *Angélique et Médor*, tentative d'opéra bouffe (1843), l'auteur de *la Double Échelle* fit représenter *Mina ou le Ménage à trois*, création qui sembla un peu lourde. Six ans plus tard, M. Ambroise Thomas reparaît à l'Opéra-Comique avec le grand succès du *Caïd*. On accusa cette partition de vulgarité, mais c'est bel et bien une excellente et très-amusante parodie de la musique italienne moderne. Les motifs sont ingénieusement trouvés, et la mélodie ne tarit jamais, toujours coulée dans le moule des cantilènes

italiennes, que l'auteur voulut ridiculiser et qui firent son succès. En 1850, *le Songe d'une nuit d'été* obtint un succès de vogue. On s'accorde à reconnaître cette partition comme la meilleure de M. Ambroise Thomas. L'ouverture, les couplets de Falstaff, le trio « Où courez-vous, mes belles? », la scène de l'apparition, les couplets du rêve, sont réellement ce qu'il a produit de mieux. La mélodie se développe plus nette que dans les autres ouvrages de l'auteur; il est plus dans l'action que d'habitude, et les fantaisies d'orchestre ne viennent pas déranger le vrai sens du drame qui se joue. *Raymond ou le Secret de la reine*, sombre souvenir de l'ancien mélodrame, ne fournit pas un élément musical très-heureux au compositeur, et la *Tonelli*, représentée deux ans plus tard, en 1853, n'ajouta pas une palme à l'habit brodé de M. Thomas, qui venait d'entrer à l'Institut. *La Cour de Célimène*, deux actes écrits pour mettre en relief le talent de vocalisation de Mme Carvalho, ne fut pas une réussite durable (1855). *Psyché*, chantée en 1857 par Mme Ugalde et Mlle Lefebvre (Mme Faure), ne trouva pas les sympathies du public, non plus que *le Roman d'Elvire*, représenté en 1866. Il faut arriver à *Mignon* pour rencontrer un dernier grand succès de M. Ambroise Thomas à l'Opéra-Comique. Cette partition est traitée avec un soin tout particulier; l'instrumentation en est savante et pittoresque. La mélodie apparaît moins rare et moins écourtée que dans d'autres ouvrages sérieux du même maître. *Gilles et Gilotin*, bouffonnerie en un acte, fut le dernier triomphe du compositeur sur

la scène de ses débuts. Les auteurs plaidèrent pour savoir si l'on jouerait ou non la pièce : le tribunal dit oui, et le public battit des mains à ce succès par autorité de justice.

Le grand Meyerbeer est le seul chez qui l'on puisse excuser cette fantaisie de faire du grand opéra à l'Opéra-Comique, parce qu'il s'impose par la supériorité de son nom. Mais, en bonne conscience, qu'est-ce que le genre de l'Opéra-Comique a gagné à l'intrusion de *l'Étoile du Nord* et du *Pardon de Ploërmel* dans son répertoire ? La première de ces pièces n'est qu'une traduction du *Camp de Silésie*, pièce allemande chantée à Berlin par Jenny Lind, après avoir été remaniée et fondue une première fois sous le titre de *Vielka.* Quand *Vielka* fut devenue *l'Étoile du nord*, en février 1854, on s'aperçut que cette harmonie trop puissante écrasait le chant et les chanteurs, que la partie gaie paraissait lugubre par le peu de naturel qu'y rencontrait l'oreille des auditeurs, habitués à plus d'esprit et de légèreté. Sans doute on sentait, à travers cette indigestion de génie, quelque chose qui rappelait de loin l'éclat des *Huguenots* et de *Robert* ; mais que de fois aussi on regrettait en soupirant un petit air d'Hérold, de Boïeldieu ou d'Auber !

Au *Pardon de Ploërmel* ce fut bien autre chose encore. On eut beau défoncer le plancher du théâtre pour y établir une cascade d'eau naturelle, acheter une belle chèvre pour Dinorah, renforcer les chœurs et l'orchestre : le public resta glacé devant cette orgie d'Hercule enivré par Silène. Corentin et Hoël pa-

rurent antipathiques ; et les efforts réunis de Faure, de Sainte-Foy, de Barville, de Warot et de Mme Cabel ne purent faire à cette œuvre un succès durable. La reprise qu'on essaya récemment n'a pas réussi, et c'était justice.

Parmi ces grands producteurs qui forment le livre d'or de l'Opéra-Comique, quelques ouvrages intéressants se glissent çà et là, humbles violettes parmi les chênes aux cîmes plus ou moins superbes. Un fidèle adepte de l'ancien genre illustré par Grétry et Monsigny, M. Reber, un des compositeurs les plus distingués de l'école française, mélodiste pur, écrivain ingénieux et poétique, symphoniste d'une véritable valeur, rajeunit le style du XVIIIe siècle et donne successivement, en 1848, 1852 et 1853, *La Nuit de Noël*, *Le Père Gaillard* et *Les Papillotes de monsieur Benoît*. Il conclut en 1859 par un opéra en trois actes, *les Dames capitaines*, une lourde chute. Balfe fait applaudir son *Puits d'amour* et ses *Quatre Fils Aymon* ; M. Xavier Boisselet, son originale partition *Ne touchez pas à la reine*. M. Duprato débute en 1854 par *les Trovatelles* ; M. Boulanger réussit avec *les Sabots de la marquise*.

MM. Gevaert et Limnander, deux compositeurs belges, se sont distingués à l'Opéra-Comique et au théâtre Lyrique. M. Gevaert, musicien d'une grande science, ce qui ne gâte rien à sa musique, débuta, en 1853, au théâtre de Séveste, par un petit acte original intitulé *Georgette ou le Moulin de Fontenoy*. En octobre 1854 et en octobre 1855, le même théâtre

Lyrique joua deux autres pièces de M. Gevaert, *le Billet de Marguerite* et *les Lavandières de Santarem.* Le premier de ces ouvrages servit de début à Mme Lauters et à M. Léon Achard. Ces deux pièces obtinrent un succès mérité. En 1858 et en 1864, l'Opéra-Comique donna deux autres compositions de M. Gevaert, *Quentin Durward* et *le Capitaine Henriot. Quentin Durward* est une œuvre tout à fait remarquable. La chanson du roi, un final, une marche, les couplets de Leslie, un excellent quintetto et un très-beau duo entre Quentin et Crève-Cœur assurèrent la vogue de la pièce, dans laquelle jouèrent Faure, Jourdan, Barielle, Prilleux et Mlle Boulard. M. Gevaert est aujourd'hui directeur du Conservatoire de Bruxelles. Le compatriote de M. Gevaert, M. Limnander, après avoir fait preuve d'un mérite réel dans *les Monténégrins*, drame lyrique en trois actes, représenté en 1849, et dans *le Château de la Barbe-Bleue*, en 1851, ne produisit plus qu'*Yvonne*, en 1859. M. Limnander est un compositeur comprenant très-bien le drame. Le final du premier acte des *Monténégrins*, la prière à la Vierge du troisième acte, le trio « Il est minuit » prouvent surabondamment, ainsi que plusieurs morceaux du *Château de la Barbe-Bleue*, que M. Limnander avait devant lui une belle carrière de compositeur dramatique. Il s'est découragé trop tôt.

L'auteur si bien inspiré du *Désert* et d'*Herculanum*, M. Félicien David, a donné à l'Opéra-Comique son petit chef-d'œuvre de *Lalla Rouk*, en 1862, et *le Saphir* en 1865. En 1851, il avait fait représenter au

théâtre Lyrique *la Perle du Brésil.* L'originalité du talent de M. Félicien David consiste surtout dans la spontanéité de ses mélodies. La musique de *Lalla Rouk* est empreinte d'une couleur charmante ; les chœurs et les accompagnements ont une élégance parfaite. Rien de plus frais et de plus pittoresque que l'introduction « C'est ici le pays des roses », le chant de Nour-Eddyn « Ma maîtresse a quitté la tente ». L'air de *Lalla Rouk*, au second acte : « O nuit d'amour », garde tout le parfum et toute la saveur d'une cantilène hindoue. Le chant du Mysoli, dans *la Perle du Brésil*, ne le cède pas en grâce et en délicatesse à la « Nuit d'amour » de *Lalla Rouk.*

M. Gounod, l'illustre auteur de *Faust*, a donné en 1866 un opéra comique en deux actes intitulé *La Colombe.* C'est plutôt l'œuvre d'un musicien que l'œuvre d'un auteur dramatique. *Le Médecin malgré lui*, de Molière, mis en musique et représenté au théâtre Lyrique en 1858, offre un mélange de très-bonne musique, ancienne et moderne, dont les morceaux jurent à côté l'un de l'autre. *Philémon et Baucis*, opéra joué au même théâtre en 1860, et *Mireille* en 1864, contiennent de très-belles parties ; mais ce ne sont pas là précisément des opéras comiques. Le musicien s'y montre habile et pittoresque, comme toujours. Rien de plus séduisant que le chœur du premier acte de *Mireille* : « Chantez, chantez, magnanarelles ». On peut louer sans réserve la chanson du magali, le tableau fantastique de la Crau et l'air de Mireille « Heureux

petit berger ». Tout cela est fin et distingué, mais ne constitue pas absolument un ensemble scénique.

Aimé Maillart, sans être un aussi habile musicien que M. Gounod, possédait un véritable instinct de la scène. *Gastibelza*, *Lara*, *Les Dragons de Villars* ont laissé des types très-bien conçus et exécutés avec une connaissance réelle du théâtre.

M. Victor Massé affectionne le côté pittoresque dans la musique; il connaît les justes proportions d'une partition dramatique. Sa *Chanteuse voilée* obtint en 1850 un succès très-vif. Le boléro de l'ouverture, la romance « Une lampe mourante », le grand duo de Vélasquez et du soprano, le boléro, l'air « Au loin retentit au son des castagnettes » annonçaient un compositeur écrivant en vue de l'action et ne se perdant pas dans les détails inutiles. On regarde avec raison *les Noces de Jeannette* comme un petit chef-d'œuvre de grâce et d'esprit. *Galatée*, jouée en 1852, n'obtint pas un résultat moins décisif. *Les Saisons* échouèrent en 1855, par le peu d'intérêt du sujet, quoique le musicien eût fait preuve d'une grande abondance d'idées mélodiques. *La Reine Topaze*, représentée au théâtre Lyrique l'année suivante, reste l'un des plus beaux titres de M. Massé. Mme Carvalho en fit un triomphe par la perfection de ses hardies vocalises. Elle ressuscita les merveilles du violon de Paganini dans les variations du *Carnaval de Venise*. *La Chaise à porteurs*, *La Fée Carabosse*, *La Mule de Pedro* (1858, 1859, 1863) ne diminuèrent pas la po-

pularité de l'auteur des *Noces de Jeannette*, mais n'y ajoutèrent rien. Nous attendons *Paul et Virginie* (1).

Donizetti a laissé un chef-d'œuvre du genre à l'Opéra-Comique, *la Fille du régiment*, qui n'a jamais quitté l'affiche depuis 1840. Mme Sontag et Mme Patti ont transporté cet ouvrage sur les scènes italiennes. J'assistais à la première représentation de *la Fille du régiment*, le 12 février 1840. Mme Borghèse, chargée du rôle principal, était mal en voix, et la pièce ne réussit point d'abord. Le pauvre Donizetti en était désespéré. Elle s'est bien relevée depuis, et le maître a pu jouir de son triomphe. Le 7 mai 1860, Donizetti donna encore à l'Opéra-Comique un petit acte intitulé *Rita*, qui ne fut joué que trois fois, on ne sait pas pourquoi. C'est une œuvre charmante que créèrent Mme Faure-Lefebvre, Barielle et Warot. Il est inconcevable qu'on n'ait pas repris cet ouvrage, dont chaque morceau est un véritable bijou, depuis le joli duo « C'est elle, je frémis », et la scène du jeu de la Morra, jusqu'au trio bouffe « Je suis manchot ». Nommez-vous donc Donizetti et écrivez un petit chef-d'œuvre de grâce et d'esprit pour qu'on le joue trois fois, sans que personne réclame !

M. de Flotow, l'auteur de *Marta*, qui rencontra un si brillant accueil sur les scènes italienne et française, a donné récemment un pendant à son œuvre. *L'Ombre*, exécutée avec un ensemble parfait par Mlle Priola, MM. Monjauze et Ismaël, a fait son tour de France.

(1) Écrit en 1875.

Le premier ouvrage du même compositeur (1843) ne faisait pas présager d'aussi francs succès. Il y a loin en effet de *l'Esclave du Camoëns* à *Marta* et à *l'Ombre.*

Barkouf et *Vert-vert*, représentés en 1860 et 1870, sont jusqu'à ce jour les seuls essais de M. Offenbach à l'Opéra-Comique.

La Statue, pièce en trois actes que représenta le théâtre Lyrique en 1863, passe avec raison pour une œuvre charmante. La musique de M. Reyer se distingue surtout par un coloris très-vif. Il est fâcheux que cet ouvrage remarquable ait disparu des affiches.

Le Trompette de monsieur le prince, *Le Malheur d'être jolie*, *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, *Madelon*, *Maître Pathelin*, *Les Désespérés*, *Le Voyage en Chine* composent le bagage musical de M. Bazin, que l'Institut a choisi pour remplacer Carafa. Ces ouvrages représentent le labeur de vingt années d'un consciencieux travail, de 1846 à 1866.

MM. Eugène Gautier et Ferdinand Poise sont deux musiciens littéraires qui joignent la science au mérite de bien écrire. M. Eugène Gautier n'a donné encore que quelques spirituelles esquisses. *Le Mariage extravagant* (1857), *la Bacchante* (1858), *le Docteur Mirobolan* (1860). Ces essais, fort bien réussis, nous font espérer un fructueux avenir. De M. Poise nous avons *Bonsoir, voisin* (1853), *les Charmeurs* (1855), *le Roi Don Pedro* (1857), *le Galant Jardinier* (1861), ouvrages facilement écrits, où ne manque pas la verve. M. Théodore Semet a prouvé, dans *Gil Blas* et dans *les Nuits d'Espagne*, qu'il connaissait son art et qu'il était un

compositeur dramatique. Je ne doute pas qu'il ne prenne un jour le rang qui lui est dû.

En 1863, un compositeur d'un grand mérite, connu par de brillants succès dans la musique de chambre, M. Vaucorbeil, donna à l'Opéra-Comique un ouvrage en trois actes, *Bataille d'amour*, poëme de MM. Victorien Sardou et Karl Daclin. Ce poëme ne représentait pas l'idéal de l'intérêt et de la gaieté ; le sujet en avait été emprunté pourtant à une comédie très-amusante de Dumaniant, *Guerre ouverte*. La pièce ne réussit pas, mais la musique fut très-remarquée. On y reconnut la main d'un artiste habile, un style excellent, une instrumentation distinguée, d'élégantes mélodies. Le Conservatoire exécuta, il y a quelques années, une scène dramatique de M. Vaucorbeil intitulée *La Mort de Diane*, dont le mérite fut très-grandement apprécié. Cette scène se divise en deux parties, la première avec soli et chœur. En voici le sujet en deux mots: Les païens ont fui Rome à l'entrée de Constantin qui vient de renverser les dieux du paganisme. Ils se sont réfugiés au pied des monts Albins, au bord du lac Némi, qui, selon la légende antique, aurait été formé des larmes de la nymphe Égérie ; éperdus ils invoquent Diane et lui demandent de les sauver. Cette lamentation est d'un caractère grandiose ; un souffle religieux l'anime. Diane se montre aux fugitifs ; elle leur reproche leurs iniquités et les condamne à disparaître de la terre. Dans un air où se font entendre les supplications des païens, Diane les accable de ses plus violentes imprécations. Il y a dans ce morceau un

élan tragique, une vigueur d'accent qui, sans imitation de forme, touche de très-près aux accents véhéments de la musique de Gluck. Dans la seconde partie, la déesse, restée seule, s'interroge sur les voluptés de la mort. Elle invoque Janus et lui demande de lui ravir l'immortalité. C'est le motif d'un *adagio* d'une réelle originalité et d'une mélancolie profonde. Cet adagio est précédé de quelques mots de récitatif et d'une courte introduction symphonique. Tout ce morceau forme un contraste saisissant avec le caractère dramatique de la scène précédente. Diane se rappelle ensuite les grands bois de sa chasse, les nymphes qui lui faisaient cortége. Elle dit adieu à la terre ingrate et se précipite dans le lac Némi, où elle espère trouver la mort. Ce récitatif est soutenu par des effets d'orchestre très-poétiques. *La Mort de Diane* est, dans son ensemble, une composition grandiose et originale. J'ai cru devoir l'analyser avec quelque détail parce qu'elle n'est encore connue que des abonnés du Conservatoire.

On trouve du savoir et de la grâce dans le *José Maria* et dans *les Bleuets* de M. Jules Cohen. M. Deffès a produit deux ouvrages distingués, *le Café du roi* et *les Bourguignonnes*. M. Léo Delibes, auteur de charmants ballets à l'Opéra, est un compositeur toujours en scène et ne se préoccupant que de son action. Il a des chants heureux et naturels, qui ne sentent ni la manière ni la recherche. Sans aller jusqu'à l'imitation d'Auber et d'Adolphe Adam, il marche dans la voie de ces deux maîtres de l'opéra comique. *Le Roi l'a dit* se distingue par une mélodie abondante et gracieuse.

MM. Paladilhe, Bizet, Saint-Saens et Massenet sont des musiciens très-instruits, très-consciencieux, mais très-inexpérimentés dans les choses de théâtre. Ils no sont pas assez convaincus que la musique doit toujours rester subordonnée à l'action et que tous les jolis hors-d'œuvre qu'ils peuvent imaginer nuisent à leur succès à venir, plus qu'ils ne le préparent. Ils savent tout ce qu'on peut savoir. Il leur faut maintenant devenir des compositeurs dramatiques. Ils n'y parviendront que lorsqu'ils se seront bien pénétrés de cette parole de Boïeldieu à ses élèves : « Mes enfants, il faut avant tout étudier les auteurs qui ont du chant ».

V.

Les sociétaires et les pensionnaires de l'Opéra-Comique.

Camerani, Rézicourt, Chenard, Elleviou et Martin composaient, en 1801, le comité administratif des sociétaires de l'Opéra-Comique. Camerani, ancien scapin de la Comédie-Italienne, le seul de la vieille troupe demeuré au théâtre Feydeau, remplissait les fonctions de semainier perpétuel. Rézicourt, qui se retira en 1810, avec la pension, avait débuté aux Italiens en 1789. C'était un comique de talent et un chanteur médiocre. Recruté au théâtre de Bordeaux, Chenard

avait fait ses débuts, en 1782, à l'Académie royale de musique, puis il était devenu l'une des colonnes du théâtre Feydeau. Sa belle voix de basse, le naturel de son jeu le plaçaient au premier rang de son emploi. Quant à Elleviou et à Martin, ce furent les deux gloires de Feydeau. Elleviou prit sa retraite en 1813, à l'âge de quarante-quatre ans, après vingt-trois ans de service. Martin, qui avait débuté en 1788, ne se retira définitivement qu'en 1834, après un séjour de quarante-six ans au théâtre. Elleviou ne fut pas un virtuose comme Martin, mais un chanteur agréable et un charmant comédien. C'était un acteur plein de naturel et de charme, un homme du monde qui, pour la grâce et les bonnes manières, servait d'exemple aux élégants du jour, et surtout aux jeunes officiers de l'armée, car nul mieux que lui ne portait l'uniforme. A son début à la Comédie-Italienne par le rôle du *Déserteur*, sa voix, mal formée, était une espèce de baryton, qui finit par se transformer en ténor. La réquisition l'envoya aux armées, et, en 1795, après quelque séjour dans les théâtres de province, il rentra à la Comédie-Italienne, où son succès fut complet. Il joua successivement les rôles de son emploi dans *Zoraïme et Zulnar* de Boïeldieu, dans *le Prisonnier ou la Ressemblance* de Della Maria, dans *Adolphe et Clara*, dans *Maison à vendre* de Dalayrac. En 1800, il créait *le Calife de Bagdad*, où il avait pour Zétulbé la charmante Philis, élève de Garat, qui abandonna Paris pour Pétersbourg en même temps que Boïeldieu. Parmi les pièces de l'ancien répertoire, Elleviou reprit *Zémire et Azor*, *Richard Cœur-de-Lion*,

Le Roi et le Fermier, *Félix* de Monsigny. Le jeune premier, qui rendait avec une sensibilité si vraie les douleurs du *Déserteur* et de *Félix*, les tendres dévouements de *Blondel* et de *Joseph*, les élégances de *Jean de Paris*, obtenait un succès de franche gaieté dans la bouffonnerie de Tarchi intitulée *le Cabriolet jaune*, dans *l'Irato*, dans *Picaros et Diego*. Elleviou était un lettré ; il fit jouer à Feydeau trois opéras dont il avait écrit les livrets : *le Vaisseau amiral*, *Delia et Verdikan*, musique de Berton, *l'Auberge de Bagnères*, la meilleure partition de Catel. Cet artiste, si aimé du public, quitta le théâtre dans toute la force de l'âge et du talent, pour se retirer dans son domaine de Roncières, près Tarare. Il fit un riche mariage, fut décoré par le roi Louis-Philippe, comme maire de sa commune, et mourut le 5 mai 1842, âgé de soixante-treize ans.

Martin était un bien autre musicien qu'Elleviou. Quand il se présenta pour entrer à l'Académie royale de musique, le comité déclara qu'il n'avait pas *assez de creux*. Le jeune baryton débuta en 1788 au théâtre Feydeau, dans une traduction du *Marchese Tulipano* de Paisiello, et il fit entendre une voix formidable, timbrée comme une cloche et parcourant avec facilité un espace de plus de trois octaves (du *mi* au-dessous de la portée de la clef de *fa* au *la* au-dessus de la clef de *sol*). La voix mixte de Martin était incomparable et reliait les deux registres de telle façon que la transition paraissait insensible. Martin garda pendant trente années la sonorité et la pureté de sa voix, dont il prenait

le plus grand soin, ne commettant jamais une imprudence et soumettant toujours ses plaisirs aux nécessités de son art. Le défaut de Martin était de saccader son chant. Le Crispin du *Nouveau Don Quichotte*, deux actes de Champi joués en 1789, et le Frontin des *Visitandines* (1792) commencèrent la réputation de Martin. Il se distingua dans *Zoraïme et Zulnar* en 1798 et dans *Maison à vendre* en 1800, où il trouva des rôles spécialement disposés pour sa voix.

La retraite d'Elleviou augmenta considérablement le succès et la renommée de Martin. *L'Irato*, *Une Folie*, *Ma Tante Aurore*, *Jean de Paris*, *Lulli et Quinault*, *Le Nouveau Seigneur*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, *Le Chaperon rouge*, *Les Voitures versées* portèrent au comble la gloire de cet éminent artiste qui n'avait pas assez de *creux* en 1788, selon les juges de l'Académie royale. Martin se retira une première fois, en 1823, après trente-cinq ans de service non interrompu. Il reparut quelques instants en 1826, pour rentrer de nouveau dans la retraite ; puis, en 1834, il reparut encore, dans *la Vieillesse de Lafleur* d'Halévy, mais les moyens vocaux avaient considérablement baissé. Il mourut en 1837, à l'âge de soixante-huit ans.

Montano et Stéphanie, *Ariodant*, *Beniowski*, *Le Délire*, *Zoraïme et Zulnar* établirent la réputation de Gavaudan, qui fut un acteur plein de feu et de passion, et qui entraînait les bravos du public malgré les défectuosités de sa voix et les cris qu'il voulait faire passer pour de l'expression dramatique. Gavaudan avait débuté, en 1791, au théâtre Montausier, d'où il

passa au théâtre de Monsieur, puis à Favart. En 1801, à la réunion des deux troupes, il figurait sur la liste des sociétaires. Retiré en 1816, il rentra en 1824. Le public lui fit bon accueil, malgré l'affaiblissement de ses moyens. Ce n'est qu'en 1828 qu'il prit sa retraite définitive. Les trois sœurs de Gavaudan chantèrent au théâtre. Mlle Gavaudan l'aînée avait débuté à l'Opéra, dans *Céphale et Procris*; Émilie Gavaudan avait épousé Lainez, et la troisième était mariée à Gaveaux, compositeur et sociétaire de l'Opéra-Comique.

Mme Gavaudan, femme du célèbre ténor, avait paru pour la première fois à Favart en 1798. *Le Diable à quatre*, *Euphrosine et Coradin*, *Jean de Paris*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, *Joseph*, où elle représentait Benjamin, établirent sa réputation. *Le Petit-Chaperon rouge* de Boïeldieu, qu'elle créa en 1818, et où elle se montra charmante de grâce enfantine et de naïveté, quoiqu'elle approchât de la quarantaine, fut l'un des rôles les mieux appropriés à sa nature fine et délicate, parfois un peu minaudière. Sa voix n'avait ni beaucoup de force ni beaucoup d'étendue. Elle ne mérita jamais le nom de virtuose, mais elle devint une excellente actrice. Mme Gavaudan prit sa retraite en 1822, et elle joua Margot du *Diable à quatre* dans sa représentation à bénéfice. Elle mourut à Passy, en 1850, à soixante et onze ans.

Mme Saint-Aubin, qui avait servi de modèle à Mme Gavaudan et partagé les grands succès d'Elleviou, joua les jeunes premières jusqu'à ce que l'âge lui rendît ce répertoire impossible. Sa jeunesse se prolongea jus-

qu'à sa retraite, en 1809. Elle fut remplacée par sa fille, Alexandrine Saint-Aubin, qui débuta l'année même où sa mère se retirait du théâtre. Elle avait hérité de toutes les grâces et de toute la finesse de sa devancière. Le rôle de Cendrillon la classa au premier rang.

Mme Scio et Mme Rolandeau, deux grandes renommées de l'Opéra-Comique, appartiennent à la fin du XVIIIe siècle, quoiqu'elles aient prolongé leur carrière jusqu'aux premières années du XIXe. Après la réunion, Mme Scio resta en possession des premiers rôles. Sa voix était d'un timbre pur et métallique. Elle possédait un instinct musical très-développé, beaucoup d'expression dans son chant, et elle était excellente actrice. Elle se distingua surtout dans *la Caverne* de Lesueur, dans *Montano et Stéphanie* et dans *les Deux Journées* de Cherubini. Mme Rolandeau avait paru pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1791, dans le rôle d'Antigone d'*Œdipe à Colone*. Elle débuta à l'Opéra-Comique dans la *Lodoïska* de Cherubini. En 1801, elle alla jouer l'opéra italien à Favart, puis elle rentra à Feydeau, où elle resta jusqu'en 1806. Après une nouvelle absence elle revint créer un rôle dans *l'Auberge de Bagnères* de Catel, et mourut des suites d'un terrible accident où sa robe prit feu, sans qu'on pût lui porter secours.

Juliet possédait un genre de comique que le public estimait fort, mais qu'il paraît avoir plus emprunté à la manière qu'au naturel. Gaveaux et Solié étaient à la fois sociétaires, acteurs et compositeurs à l'Opéra-

Comique. Gaveaux avait une jolie voix, qui, avec le temps, devint sourde et nasale. Il se fit une réputation d'acteur dans *Lodoïska*. Baptiste, qui avait débuté en 1799, doublait Martin.

L'emploi des duègnes était tenu par Mmes Desbrosses et Gonthier. On disait de la première : elle n'est supérieure dans aucun rôle, mais elle est bonne dans tous. Mme Gonthier se faisait remarquer, au contraire, par une grande originalité. Elle montrait beaucoup de naturel et de variété dans son jeu ; son débit était excellent et son inflexion très-comique. Elle évitait avec soin la charge et le mauvais goût.

Les rôles nobles et majestueux, comme Richard Cœur-de-Lion et Alcindor, étaient joués par Philippe, que sa belle prestance, sa figure régulière, sa diction sage et pondérée semblaient avoir prédestiné à cet emploi. Mme Crétu, qui avait partagé avec Mme Dugazon l'emploi des amoureuses, s'était résignée à représenter les duègnes en partage avec Mmes Desbrosses et Gonthier. Parmi les jolies personnes de la troupe brillait Mme Moreau (d'abord Mlle Pingenet), qui possédait une petite voix et un talent assez mince. Paul, qui fut plus tard sociétaire et l'un des administrateurs du théâtre, n'avait alors que le titre de pensionnaire.

Si nous passons de 1804 à 1814, nous trouvons la troupe ainsi modifiée : Elleviou, Philippe, Rézicourt, Gaveaux se sont retirés avec la pension, ainsi que Mme Gonthier ; Mmes Duret, Régnault et Belmont ont pris rang parmi les sociétaires ; Ponchard et Mme Boulanger figurent sur la liste des pensionnaires. Mme Bel-

mont avait débuté, en 1807, dans *la Jeune Prude.* Son succès dans *Euphrosine* avait été très-grand. Elle rappelait, par son jeu fin et intelligent, la belle époque de l'Opéra-Comique. Mmes Duret et Régnault réussissaient plutôt par le chant.

Dix ans plus tard, en 1824, la société se composait ainsi, par ordre de réception : Martin, Huet, Darancourt, Ponchard, Lemonnier, Vizentini, Mmes Desbrosses, Belmont, Lemonnier, Boulanger, Paul, Rigaut, Pradher. Féréol était pensionnaire, ainsi que Mmes Ponchard, Prévôt, les sœurs Colon et Belcour. Frédéric Kreubé remplaçait Blasius comme chef d'orchestre, et il avait pour sous-chef Habeneck. Huet, qui entendait très-bien les affaires administratives, n'était pas précisément un chanteur, sa voix n'avait ni timbre ni étendue; mais il jouait convenablement la comédie, et le public le voyait avec plaisir. Lemonnier chantait encore moins, s'il est possible, mais c'était un comédien élégant, qui plaisait aux femmes. Le grasseyement de Vizentini et l'insuffisance de ses moyens vocaux ne l'empêchaient pas de réussir par son comique incisif et sa franche gaieté. On applaudissait Mme Boulanger comme chanteuse et comme actrice. Mme Rigaut chantait d'une façon charmante, mais son jeu restait froid et sans effet. Quant à Mme Pradher (Mlle More avant son mariage avec le compositeur-pianiste), c'était la plus jolie femme de Feydeau. *La Vieille*, opéra de Fétis, avait établi sa réputation. Elle quitta le théâtre en 1835, après vingt et un ans de service.

Depuis 1818, la société commerciale de Feydeau commençait à péricliter. Un rapport de Paul sur l'arriéré du théâtre, que je trouve dans les dossiers des archives nationales (1), à la date du 1er juin, établit que la moyenne des recettes annuelles n'est, depuis trois ans, que de 657,501 francs. Les dix-huit parts de sociétaires vont toujours en décroissant comme produit. En outre, le théâtre est endetté d'environ 130,000 francs. En 1823, les sociétaires de Feydeau adressèrent une requête au roi pour être régis par un directeur nommé, à l'exemple de l'Opéra, des Italiens et de l'Odéon. « Ils déclarent dans cette supplique qu'ils sont décidés à faire tous les sacrifices que l'honneur leur impose, et même, si l'autorité le réclame, la remise pleine et entière de tous droits d'administration et de gestion résultant de leur pacte social et de l'ordonnance du 30 mars 1822, et à ne réclamer de ces avantages que la garantie des pensions déjà reconnues (2). » La proposition est acceptée. Le roi nomme Guilbert de Pixérécourt directeur de l'Opéra-Comique. Deux ans après son installation, les sociétaires, dans une nouvelle requête adressée au duc d'Aumont, se plaignent de la dictature du nouveau fonctionnaire *qu'on leur a imposé*. Ils écrivent au duc d'Aumont : « Le marquis de Lauriston nous avait dit : C'est un tuteur que l'on vous donne, et non pas un maître. Mais cependant, jusqu'à ce jour, le contraire est arrivé, car c'est un maître qui nous régit (3). »

(1) Carton O, 16549. — Théâtres royaux.
(2) Archives nationales, carton O. — Opéra-Comique.
(3) Archives nationales, carton O.

Pixérécourt avait pourtant fait monter les recettes; celle de 1826 passe 900,000 francs, sans compter la subvention royale. Le directeur touchait, en outre de ses appointements, 2 pour cent sur les recettes au-dessus de 500,000 francs. Une liasse des archives (1) contient des documents très-curieux sur les *dépenses secrètes*, dont le directeur ne doit compte qu'au ministre. Ce chapitre s'élève, pour 1826, à 30,764 francs. On y voit les rétributions pécuniaires avec les noms des parties prenantes, les factures acquittées, des cadeaux d'orfévrerie distribués aux personnes influentes et aux artistes sociétaires dont on veut gagner les bonnes grâces. Le directeur diplomate envoie pour étrennes une toilette de 380 francs à Mme Pradher, une pendule de 340 francs à Mme Rigaut, un déjeuner de 300 francs à Ponchard, une boîte d'or de 550 francs à Gavaudan. Un critique intègre écrit à Pixérécourt : « Mon cher ami, je préfère les actions aux paroles, et vous pouvez compter sur l'intérêt que je dois porter à un théâtre aussi essentiellement français que celui de Feydeau, etc. » Et en note, au bas de la lettre, de la main du directeur : « Réponse à un envoi de la somme de... (2). »

Après le départ de Pixérécourt, la société retomba dans les mauvaises affaires, si bien que, le 12 août 1828, elle dut céder l'exploitation du théâtre à Ducis, qui, de son côté, s'obligea à payer les dettes, à rembourser

(1) Carton E, 20499. Série citée plus haut. — Année théâtrale 1824.

(2) Je ne cite pas de noms; les curieux peuvent consulter la liasse des archives mentionnée plus haut.

aux sociétaires leurs fonds sociaux et le capital des retenues qu'ils avaient subies, ainsi qu'à payer les traitements de retraite. Ducis n'ayant pas rempli les engagements pris, l'acte de vente fut résilié. La salle Ventadour, où s'était transporté l'Opéra-Comique, avait été vendue par le ministre au syndicat des receveurs généraux et à la compagnie Mallet, qu'il fallut indemniser d'un million, et une nouvelle cession de la salle fut consentie à M. Boursault, moyennant une somme de 1,900,000 francs, payable en 1829. Les pensions de retraite des anciens sociétaires restèrent à la charge de la liste civile pour une somme de 19,735 francs. Le théâtre Ventadour ferma, puis il rouvrit sous la menace d'un arrêté de M. de Peyronnet signifiant à Ducis et Boursault que le ministre allait disposer du privilége. En 1831, Paul est directeur au nom de la société, et, en 1834, Crosnier prend le théâtre à ses risques et périls. Depuis cette époque, le régime sociétaire a fait place aux directions particulières.

Le dernier des grands chanteurs de l'ancienne troupe, Ponchard, prit sa retraite en 1834, à l'âge de quarante-cinq ans. Ponchard avait été violoniste au théâtre de Lyon. Élève de Garat pour le chant, il avait débuté à Feydeau, en 1812, dans *l'Ami de la maison* et dans *le Tableau parlant*. *Zémire et Azor* et *Joseph* furent pour lui deux ovations. Dans le répertoire moderne, ses meilleures créations sont restées celles du comte dans *le Petit-Chaperon rouge*, de Georges Brown dans *la Dame blanche* et du *Masaniello* de Carafa. Ponchard n'avait qu'une très-petite voix de

ténor, mais il chantait d'une façon merveilleuse, et ses succès balancèrent ceux de Martin.

Chollet était dans toute la fleur de son talent lorsque Ponchard quitta l'Opéra-Comique. Roger ne devait débuter que quatre ans plus tard. L'opéra d'Hérold, *Marie,* avait commencé la réputation de Chollet en 1826. *Fra Diavolo*, *Zampa* et *le Postillon de Longjumeau* furent ses trois plus belles créations. Mme Prévost eut des débuts magnifiques. Elle se fit surtout remarquer dans le rôle de Madeleine du *Postillon* et dans celui d'Effie du *Brasseur de Preston.*

Roger prit possession de la faveur du public après le départ de Chollet. Il débuta en 1838, par le rôle de Lionel dans *l'Éclair*, puis il joua, dans *le Perruquier de la Régence*, le rôle qu'avait créé Chollet. Au mois d'août de la même année, il créa à son tour, à côté de Mmes Rossy et Jenny Colon, le rôle de ténor dans la *Figurante.* Puis vint *Régine*, où Roger joua le rôle du soldat. Pendant les dix années que Roger passa au théâtre de l'Opéra-Comique, il fit toutes les créations du répertoire d'Auber et d'Halévy : *Le Duc d'Olonne*, *La Part du diable*, *La Sirène*, *La Barcarolle*, *Haydée*, *Les Mousquetaires de la reine*, *Le Shérif*, *Le Guitarero.* Sa renommée était au comble, lorsqu'il abandonna la scène de ses triomphes pour aller prendre l'emploi de premier ténor à l'Opéra.

Au sympathique ténor Roger succéda Faure, le baryton, comme premier virtuose de l'Opéra-Comique. Faure débuta quatre ans après le départ de Roger, c'est-à-dire en 1852, à l'âge de vingt-deux ans, dans le

rôle de Pygmalion de *Galatée*. En 1853, il chanta avec Mme Ugalde *la Tonelli*, puis il doubla Bataille dans le rôle de Péters de *l'Étoile du Nord*. En 1855, il crée le rôle de Justin dans *le Chien du jardinier* et le rôle du duc dans *Jenny Bell*; en 1856, il joue le Marquis de *Manon Lescaut* et *le Sylphe*. En 1848, il paraît sous les traits de Crève-Cœur dans *Quentin Durward*, et enfin, en 1859, il fait sa dernière création dans *le Pardon de Ploërmel*, avant d'entrer à l'Opéra.

L'époque moderne, on le voit, a donné à l'Opéra-Comique des acteurs et des chanteurs dont quelques-uns soutiennent la comparaison avec ceux du temps d'Elleviou, de Mme Dugazon et de Martin. Faure, Roger, Mmes Damoreau, Rossi, Carvalho et Cabel sont aussi des virtuoses de premier ordre.

VI.

L'Opérette.

C'est en 1855 que prit naissance ce genre bâtard qui n'est ni de la comédie ni de la musique, et qui représente une métamorphose du vaudeville, où la gaieté devient de la charge à outrance et où le procédé remplace l'art. L'opérette n'a aucun rapport avec la musique bouffe italienne de Fioravanti, de Paisiello, de Cimarosa, de Rossini et de Donizetti, non plus qu'avec

l'Irato de Méhul, *le Tableau parlant* de Grétry ou *les Rendez-vous bourgeois* de Nicolo. Plus le sujet est absurde, plus il a chance de réussir : témoin *l'Œil crevé!* Les personnages se moquent d'eux-mêmes et du public avec qui ils bouffonnent, sans se soucier de l'action qu'ils sont censés représenter. La plupart du temps ils chantent ou plutôt ils accompagnent, sans voix et sans aucune connaissance de la musique, des valses et des polkas dont un orchestre de bastringue fait tous les frais.

Un musicien de talent, et qui pouvait certainement réussir par d'autres moyens, est le créateur de cette innovation, et ses succès ont fait le tour de l'Europe. Il possède une originalité qu'on peut ne pas aimer, mais qu'on doit pourtant reconnaître. Ses rivaux ne sont que ses plagiaires. Certains ouvrages, comme par exemple *la Chanson de Fortunio*, ont montré qu'il avait de la délicatesse dans l'esprit et quelque émotion dans l'âme. Peut-être reviendra-t-il un jour à une manière moins excentrique, quand il verra que le genre, auquel il a si longtemps sacrifié pour contenter le mauvais goût de son public, marche de plus en plus vers le déclin. Lorsque M. Jacques Offenbach prit la direction des Bouffes-Parisiens, en 1855, il fut amené à donner à son talent cette impulsion fâcheuse par l'impossibilité où il se trouvait de faire chanter des acteurs aphones, et la façon habile dont il se tira de cette difficulté fut véritablement un tour de force que nul autre ne pouvait accomplir.

Les exagérations auxquelles se sont livrés les libret-

tistes d'opérettes (les plus coupables dans l'affaire) ont corrompu à la fois les musiciens, les acteurs et une portion du public. L'argot que l'on parle dans certaines de ces piécettes est moins amusant que celui des prisons. Il est devenu le langage usuel d'un monde de messieurs et de demoiselles, dont la suprême élégance consiste à reproduire les lazzis de Léonce et de Désiré.

Depuis ces dernières années, l'opérette semble vouloir revenir à un genre plus tempéré et plus musical. On ne saurait trop encourager cette tendance. Au théâtre des Bouffes, un jeune compositeur, M. Vasseur, a donné, sous le titre de *La Timbale d'argent*, un ouvrage qui se distingue par un peu plus de souci de l'art et par moins de recherche du grotesque musical. Deux opérettes de M. Litolf, *Héloïse et Abélard* et *la Boîte de Pandore*, exécutées aux Folies-Dramatiques, sont écrites par un véritable musicien, qui se trouve pour le moment en goguette. Une autre opérette, donnée par M. Lecoq au même théâtre, *la Fille de madame Angot*, a marqué un retour plus prononcé vers l'ancien genre bouffe de l'Opéra-Comique. La musique est gaie, sans trop tomber dans la trivialité. Avant Mmes Judic et Peschard, Mlle Hortense Schneider avait prêté à l'opérette l'appui de son talent et de sa grâce charmante. Mlle Schneider, qui aurait pu parcourir une brillante carrière dans un théâtre musical, a préféré les lauriers de Trombalcazar, de Mimi Bamboche, de la belle Hélène et de la Grande-duchesse de Gérolstein. L'opérette, en fait de chanteurs, a produit

Léonce, Désiré, Dupuis et Grenier. Grenier, comédien d'un vrai mérite, avait joué, à ses débuts, le grand répertoire comique sur la scène de l'Odéon. Il serait aujourd'hui sociétaire du Théâtre-Français, s'il n'avait mieux aimé sacrifier aux cascades de l'opérette. On appelle *cascades*, dans l'argot de cette littérature, les plaisanteries qui ont la prétention de faire rire, et *cascadeurs* les comédiens qui se livrent à cette industrie.

VII.

Le théâtre italien de Paris.

Le 1er mai 1801, Mlle Montansier ouvrit l'Opéra italien de Paris au théâtre Olympique, situé rue de la Victoire. Sa troupe comptait dans ses rangs le célèbre buffo Raffanelli, Parlamagni, Lazzarini, Mmes Teresa Strinasacchi, Parlamagni et Menghini. La salle étroite de la rue de la Victoire ne suffisant pas aux recettes, Mlle Montansier transporta son administration, le 18 janvier 1802, à la salle Favart, que venait d'abandonner l'Opéra-Comique pour prendre possession de la salle Feydeau.

En 1803, une société de capitalistes remplaça la directrice et fut obligée de fermer le théâtre après un an d'exercice. C'est alors que le gouvernement nomma

Picard directeur de l'Opéra italien, lequel fut transporté à la salle Louvois, où il joua concurremment avec les comédiens français. En 1808, le théâtre italien émigre à l'Odéon. Picard prend la direction de l'Opéra français ; Spontini lui succède au théâtre italien, nommé alors *théâtre de l'Impératrice*; puis à Spontini succède bientôt Berton. Je ne suivrai pas par le menu les migrations directoriales et les changements de salles, qui sont innombrables, depuis le gouvernement de Mme Catalani jusqu'à Laurent, Vatel, Robert, Severini et les administrations plus récentes.

Mlle Rolandeau, une chanteuse française, et Nozzari, qui débuta dans *le Prince de Tarente* de Paer, furent, avec Raffanelli et Mme Strinasacchi, les virtuoses en renom de 1803. Le ténor Garcia, père de Mme Malibran, débutait à Paris en 1808, à côté de Mme Giorgi-Belloc, et il y restait les années suivantes. Les beaux jours du Théâtre-Italien commencent vers 1810, au temps où la troupe avait pour étoiles deux célèbres virtuoses, Mmes Barilli et Festa. Mme Barilli avait débuté à Paris, en 1807, dans *i Due Gemelli* de Guglielmi. C'était la perfection du chant vocalisé. Mme Festa était, au contraire, un talent large et expressif. Elle fit sa première apparition dans l'*Angiolina* de Salieri. En 1814, Mme Festa et Mme Barilli continuent à exciter l'enthousiasme du public, et la troupe s'est accrue de nouvelles célébrités : Crivelli, Tacchinardi, Porto, Mmes Sessi et Morandi. La Sessi obtient un vif succès dans le rôle de Roméo ; Mme Festa fit une rentrée triomphale dans la *Molinara*, et fut accla-

mée dans la Suzanne des *Nozze di Figaro* et dans la *Nina*.

Mme Barilli meurt en 1813, à l'âge de trente-trois ans, et une autre virtuose de premier ordre se produit immédiatement pour la remplacer. C'est une petite chanteuse qui a peu réussi dans *le Calife de Bagdad*, dans *Zémire et Azor*. Elle a l'audace de jouer pour son début, aux Italiens, la *Griseldi* de Paër, l'un des beaux rôles de la grande artiste qu'elle prétend remplacer, et le plus brillant succès couronne sa tentative. Cette chanteuse se nomme Mme Mainvielle-Fodor. Elle suivit, avec Garcia, Crivelli et Porto, Mme Catalani dans sa direction, et, en 1819, elle faisait partie de la nouvelle troupe. Elle atteignit alors le sommet de sa renommée dans l'*Agnese*, dans le *Matrimonio segreto*, dans le *Barbiere* et dans la *Gazza ladra* où elle remplaçait Mme Rouzi de Begnis.

L'année 1822 nous donne Giuditta Pasta, la grande tragédienne, qui émerveille dans la Desdemona d'*Othello*, dans *Tancredi*, dans *Romeo*. La Pasta avait débuté en 1816, mais alors son éducation n'était pas encore achevée. Elle revenait de Vienne dans tout l'éclat de son talent et de sa beauté. Giuditta Pasta régna sans rivale sur notre scène italienne jusqu'en 1826, partageant les saisons entre Paris et Londres. Elle reparut en 1834 dans *Anna Bolena*, mais alors elle avait beaucoup perdu de ses moyens vocaux. A côté de Mme Pasta on applaudissait Galli, basse profonde, éminent chanteur, magnifique de pathétique dans le rôle de Fernando de la *Gazza ladra* ; Pelle-

grini, aussi admirable dans le podestat de la *Gazza* que dans le Figaro des *Nozze* et du *Barbiere*, et qui avait débuté à Paris en 1813. La Pisaroni, malgré sa laideur, s'impose par le talent qu'elle déploie dans l'Arsace de *Sémiramide*, dans l'*Italiana in Algieri*, dans le Malcolm de la *Donna del lago*. Donzelli, Levasseur, Mmes Naldi, Cinti-Damoreau et Mombelli brillèrent à la même époque. En 1826, c'est l'apparition de Mlle Sontag, insuffisante dans la Desdemona d'*Othello*, mais ravissante dans *la Dame du lac*, dans la Rosine du *Barbier*. En 1828, Mme Malibran vient disputer le sceptre à Mlle Sontag ; elles paraissent ensemble dans *Tancrède* et dans *Don Juan*. Puis, en 1831, c'est le triomphe de Rubini, qui avait déjà débuté, en 1825, dans *Cenerontola*, mais que Barbaja avait rappelé à Naples, en vertu de son contrat. Devenu libre, Rubini enthousiasma Paris et Londres de 1831 à 1843. Autour de Rubini vint se grouper une troupe qui n'a rien à envier aux troupes précédentes : Giulia Grisi, Mme Viardot, Tamburini, Lablache. Rubini nous quitte en 1843 pour un dernier voyage en Allemagne et en Russie, et il se retire dans la plénitude de son talent et de sa renommée. Mario succède à Rubini, tâche difficile. D'abord accueilli avec réserve, il conquiert peu à peu la faveur du public. A cette brillante période appartient aussi Mme Persiani (1837), qui remplaçait Mlle Ungher et Mme Tadolini. Puis viennent : en 1843 Ronconi, en 1847 Mme Alboni, en 1854 Sophie Cruvelli et la Frezzolini, puis la Bosio, la Penco, et Adelina Patti dont la génération actuelle connaît la voix d'or et l'accent

sympathique. Mmes Waldman et Stolz, qui ont fait l'été dernier une apparition à l'Opéra-Comique, dans le *Requiem* de Verdi, sont en ce moment les deux étoiles italiennes. Nous les entendrons peut-être à Paris, selon l'usage moderne, quand leurs moyens commenceront à baisser.

En 1829, en 1830 et 1831, notre théâtre italien accorda un fraternel asile à une troupe allemande, conduite par le directeur Rœckel. Dans ces représentations, remarquables par leur parfait ensemble, on distingua et l'on applaudit vivement le ténor Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient. En 1842 M. Schumann amena une nouvelle troupe allemande, qui obtint peu de succès. Les troupes italiennes récitantes nous firent aussi apprécier Mme Ristori et Ernesto Rossi.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE XVIII.

THÉATRE ANGLAIS.

I.

Dégénération.

Depuis le commencement du siècle, les critiques anglais accusent le théâtre national de dégénérer. Chacun d'eux a cherché à expliquer à sa manière les causes de cette décadence. On a cru d'abord les découvrir dans le monopole des deux grandes scènes de Londres, Drury-Lane et Covent Garden, puis dans l'invasion des pièces étrangères traduites ou *adaptées*, puis dans les spectacles pour les yeux substitués à la pièce légitime (*legitimate drama*), et, comme conséquence, aux dépenses excessives imposées aux directeurs par le genre à la mode. L'indifférence du public, son goût pour d'autres amusements moins relevés, la tendance de la classe moyenne à devenir une *nation de boutiquiers* (*nation of shop keepers*) figurent aussi parmi les arguments de la thèse.

Vers 1845, il se forma une ligue parmi les auteurs

dramatiques pour réclamer la liberté des théâtres. Les membres de cette association s'intitulaient *les dramatistes injoués*, d'autres les appelaient *les dramatistes injouables*. Au dire d'un critique (M. G.-H. Lewes), les réclamants soutenaient que le génie de la scène abondait en Angleterre, au lieu de reconnaître que, si le sol ne produisait plus d'œuvres shakespeariennes, la faute en était simplement au manque de Shakespeares. « Drury-Lane et Covent-Garden, dit M. Lewes, possédaient en effet le monopole de ce qu'on appelait *le drame légitime*, c'est-à-dire de la tragédie, du drame littéraire et de la haute comédie. Ces deux privilégiés pouvaient seuls représenter des pièces en cinq actes; ils ne profitaient guère de ce droit, mais ils empêchaient les autres théâtres de tenter la fortune avec des ouvrages de ce genre. Là résidait le mal, au dire des *injoués*; là était la raison principale de la décadence. L'esprit dramatique manquait de champ pour se mouvoir. Les *injoués* rappelaient les temps heureux de Shakespeare où cent dix pièces furent produites dans l'espace de cinq ans. Ils disaient que Henslow employait jusqu'à trente auteurs, non compris Shakespeare, Marlowe, Greene, Peele, Massinger, Beaumont et Fletcher. Finalement il intervint un acte du Parlement qui rendit absolument libre l'exploitation de la littérature dramatique à tous les degrés. Le délire des *injoués* fut au comble. Désormais vingt théâtres s'ouvraient au *drame légitime*. Mais, ô désappointement! les *injouables* restèrent les *injoués* comme devant. »

Les deux théâtres privilégiés n'en étaient pas moins dans leur tort quand ils bannissaient, selon la fantaisie de leur exploitation, toute littérature de leurs salles. En 1851, par exemple, on vit Drury-Lane congédier les interprètes de Shakespeare pour ouvrir les portes au manége Loisset. En 1844, le directeur de Haymarket, M. Benjamin Webster, avait pourtant fondé un prix pour la meilleure comédie en cinq actes qui serait apportée à son théâtre. La pièce couronnée fut *la Journée des Dupes* de mistress Gove, que le comité choisit parmi cent ouvrages envoyés et qui tomba sous les sifflets. M. Benjamin Webster, qui avait pris la direction de Haymarket en 1837, était un homme lettré et qui cherchait partout les auteurs de quelque mérite. Sheridan Knowles, Lytton Bulwer, Douglas Jerrold travaillèrent pour lui. Sa troupe était excellente. On y comptait Macready, Wallack, Strickland, Mathews, miss Fancit, miss Nisbet, mistress Glover et mistress Stirling. M. Webster payait jusqu'à deux mille livres sterling par an aux auteurs. Cette somme est considérable pour l'époque et pour le pays.

Les théâtres de Londres sont aujourd'hui au nombre de quarante, et chacun d'eux peut jouer tous les genres. Cette liberté n'a pas jusqu'ici plus profité à l'Angleterre qu'elle n'a profité à la France.

II.

Revue des auteurs dramatiques de la première période. — John Tobin. — John O'Keefe. — Reynolds. — Godwin. — Lord Byron, directeur de Drury-Lane. — Coleridge. — Le révérend Mathurin. — Lord Byron, dramatiste.

Le siècle s'ouvre par les faibles productions de John Tobin et de John O'Keefe, de Frédéric Reynolds, de Godwin, de Thomas Morton. Tobin, mort en 1804, est l'auteur de *la Lune de miel* (*the Honeymoon*), qui obtint un succès de vogue. C'est un ouvrage romanesque imité de Beaumont et Fletcher. A *la Lune de miel* succéda *le Couvre-feu* (*Curfew*), puis *l'École des auteurs*. John O'Keefe avait déjà, en 1809, fait représenter cinquante pièces. Il mourut en 1833, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Sa première comédie, *Tony Lampkin*, avait été jouée à Haymarket en 1778. *L'Agréable Surprise*, *L'Amour au camp*, *Les Antiques modernes*, *Le Pauvre Soldat* passent pour les meilleures productions de son nombreux répertoire. Frédéric Reynolds, né en 1765, mort en 1841, a laissé cent pièces, dont soixante-dix comédies populaires. William Godwin est l'illustre romancier à qui l'on doit le *Caleb Williams*, d'où Laya a tiré son drame de *Falkland*. *Antonio ou le Retour du soldat* lui servit d'essai théâtral. Thomas Morton, cet autre ancien vétéran

du théâtre, donna quelques comédies à succès, *Le Chemin du mariage*, *L'École de la réforme*. Il mourut en 1838, à l'âge de soixante-douze ans. Il s'entendait à tracer les caractères et à disposer les effets, mais on lui reprochait de l'invraisemblance dans les moyens employés. M. W. Hazlitt, dans ses *Criticisms*, dit à propos de Godwin: « Il a écrit un admirable roman, resté sans rival (un seul); il a également écrit deux tragédies, et il a échoué. »

En 1815, une ère nouvelle semble vouloir s'ouvrir pour le théâtre anglais. L'illustre poëte lord Byron prend la direction de Drury-Lane avec quelques-uns de ses amis, Cavendish, Bradshaw, Essex et Kinnaire. Il commence par examiner les cinq cents pièces déposées dans les cartons du théâtre. « Imaginant qu'il devait y en avoir de bonnes, dit-il dans une lettre du 25 octobre 1815 adressée à Thomas Moore, j'en fis l'examen en personne. Je ne sache pas que de toutes celles qui me passèrent pas les mains, il y en eût une seule qu'on pût décemment supporter. On n'a jamais vu rien de semblable à quelques-unes d'entre elles. » Byron demanda des pièces à Coleridge, auteur du *Remords*, qui avait obtenu un grand succès en 1813. Il fit recevoir par ses confrères du comité un *Ivan* du révérend Mathurin et un drame du même écrivain intitulé *Bertram*, que l'on joua en 1816 et qui valut à son auteur mille livres sterling. Le révérend avait introduit dans sa pièce le personnage du diable, comme dans les anciens mystères. Ce Mathurin, auteur de quantité de romans devenus populaires,

était curé de Saint-Pierre à Dublin. Ses revenus ecclésiastiques ne le nourrissant pas, il donna d'abord des leçons aux élèves du collége de la Trinité, puis il écrivit des romans et des drames. Quand il envoya à Londres sa dernière tragédie, *Manuel*, laquelle vit le feu de la rampe en 1817, Byron qualifiait en riant cet ouvrage « d'œuvre absurde d'un homme de mérite » (*absurde work of a clever man*).

Le grand poëte raconte plaisamment, dans la lettre à Thomas Moore citée plus haut, ses tribulations théâtrales : « Bon Dieu! par quelles scènes il m'a fallu passer! Les auteurs, mâles et femelles, les sauvages Irlandais, les gens de Brighton, de Blackwall, de Chatam, de Dublin, de Dundee, venaient tour à tour me tomber sur le dos. Il était convenable de les recevoir poliment, et même quelquefois il fallait supporter de leur part une lecture. Le père de Mlle ***, maître de danse irlandais, me harcela, à l'âge de soixante ans, me suppliant de lui laisser jouer Archer en bas de soie blancs, afin de montrer ses jambes. — M. O'Higgins m'apporta une tragédie irlandaise où les unités ne pouvaient manquer d'être observées, puisque l'un des personnages principaux était enchaîné par la jambe à un pilier pendant la plus grande partie de la pièce. Cet O'Higgins était un homme à l'aspect farouche, et le seul moyen de s'empêcher de lui éclater de rire au nez était de réfléchir au résultat probable d'une telle gaieté. » Les associés du poëte de Child-Harold lui reprochaient très-sérieusement de plaisanter toujours avec les *histrions*, et l'accusaient de

mettre tout en désordre par sa légèreté. Au comité les associés n'étaient jamais d'accord. Moore contredisait Kinnaire, et Kinnaire contredisait tout le monde. Dans une pantomime on avait reproduit un bal masqué célèbre, donné naguère au club Wattier, dont faisaient partie lord Byron et ses amis. Byron et Kinnaire se masquèrent comme les acteurs, pour voir de la scène l'effet de la salle. Douglas dansa dans les quadrilles. Cette équipée fit grand bruit dans le monde, qui s'en choqua vivement. Le génie de Byron ne parvint pas à faire refleurir la littérature légitime sur la scène de Drury-Lane. Pour obtenir enfin un succès d'argent, il fut obligé de monter une traduction de *la Pie voleuse* de Caigniez, le mélodramaturge français. Quelques mois plus tard, Byron quittait brusquement le théâtre, la ville de Londres et sa chère fille la petite Ada qui n'avait encore que trois mois. La fuite de sa femme et la rupture qui s'ensuivit l'avaient décidé à cet exil volontaire, qui eut une si sombre influence sur son caractère naturellement gai.

Quoique aimant le théâtre avec passion, lord Byron n'eut jamais en lui l'étoffe d'un auteur dramatique. Il ne put jamais tempérer son expansion lyrique; elle l'entraînait toujours au delà des limites qu'impose forcément une action dont l'entier développement doit s'accomplir en quelques heures. *Manfred*, *Marino Faliero*, *Le Défiguré transfiguré* (*The Deformed transformed*), *Sardanapale*, *Werner ou l'Héritage*, *Les deux Foscari*, *Caïn* sont des poëmes dramatiques et non des drames. Aussi Byron les appelait-il *ses enfants*

bâtards. Parmi ces poëmes dialogués, l'éminent écrivain affectionnait surtout *Manfred*. Gœthe écrivait, après avoir lu cette œuvre si originale : « La tragédie de Byron intitulée *Manfred* a été pour moi un phénomène surprenant qui m'a vivement intéressé. Ce poëte, d'un caractère intellectuel si extraordinaire, s'est approprié mon *Faust* et en a tiré le plus vif aliment pour son humeur hypocondriaque. Il a fait usage des principaux ressorts suivant son propre système, pour ses propres desseins, en sorte qu'aucun d'eux n'est resté le même, et c'est particulièrement sous ce rapport que je ne puis assez admirer son génie. »

Au mois de mai 1821, Byron apprit en Italie, par la Gazette de Milan, que sa tragédie de *Marino Faliero* venait d'être jouée à Londres, malgré sa défense, et horriblement sifflée. Il conçut de cette mésaventure un profond chagrin. Il reprocha par lettres à ses amis de l'avoir laissé traîner sur la scène comme un gladiateur par le *rétiaire* Elliston, le directeur, à qui il voulait faire un procès. Quelques jours plus tard, il se calmait en apprenant que *Marino Faliero* n'avait pas reçu l'injure des sifflets et qu'on l'avait seulement écouté dans un froid silence. Une lettre écrite de Ravenne à Murray par Byron nous donne l'opinion du poëte sur son théâtre : « Je suis très-peiné, dit-il, que Gifford n'approuve pas mes nouveaux drames. Certes, ils sont aussi contraires que possible au drame anglais; mais j'ai l'idée que s'ils sont compris ils trouveront à la fin la faveur du public... C'est à dessein que l'intrigue est simple, l'exagération des sentiments évitée

et que les discours sont resserrés dans des situations sévères. Ce que je cherche à montrer dans *les Foscari*, c'est *la suppression de la passion....* » C'était sa condamnation comme dramaturge que l'éminent poëte écrivait dans ces derniers mots. Supprimer la passion, n'est-ce pas supprimer tout l'effet théâtral?

III.

(SECONDE PÉRIODE.)

James-Sheridan Knowles.

Nous voici en face de l'une des plus grandes réputations théâtrales de l'Angleterre contemporaine. Il s'agit de l'auteur de *Virginius*, du *Bossu* (*the Hunchback*), de *l'Épouse* (*the Wife*), de *the Love-Chase*, et de quinze autres pièces qui presque toutes obtinrent de grands succès à Drury-Lane, à Covent-Garden et au Haymarket. *Virginius* date de 1818, et *the Secretary*, le dernier représenté, de 1843. Je ne compte pas dans ce nombre un essai de drame, non imprimé, intitulé *The Gypsy*, que l'auteur écrivit vers 1810 et qui fut représenté à Waterford.

Né à Cork en Irlande, en 1784, Sheridan Knowles mourut à Torquay, en 1862. Il fut enterré à Glasgow, et sa veuve reçut une pension du gouvernement. Des-

cendant des Sheridan qui ont illustré la scène anglaise, James avait été lui-même acteur avant de se consacrer exclusivement à la production dramatique. Ses œuvres, qui continuent dignement celles du grand Sheridan, auteur de *The School for scandal*, sont d'une grande moralité. Il met en scène les plus nobles sentiments, le devoir filial, le patriotisme, l'amour de l'humanité et des vertus sociales. Ses rôles de femmes sont délicats et intéressants, finement ciselés et plus naturels que ne le sont en général ceux du drame moderne. Comme acteur, Sheridan Knowles ne s'éleva jamais au-dessus de la médiocrité. Sa voix était gémissante et chantante; il avait en outre un accent fortement parfumé d'irlandais. Il forma, dans ses commencements, une troupe de comédiens avec laquelle il exploitait le théâtre de Waterford. Édouard Kean, alors à peu près inconnu, joua le rôle principal dans la *Gypsy*, pièce non imprimée, la première que notre auteur ait fait représenter.

Le succès qu'obtint Knowles, en 1832, dans le rôle de master Walter de sa pièce *le Bossu*, lui laissa croire un instant qu'il était appelé à une réputation de comédien; mais son voyage en Amérique le détrompa, et il renonça tout à fait à cette carrière. La critique anglaise se montra toujours très-bienveillante pour Sheridan Knowles. Le journal *l'Atheneum*, tout en ne lui marchandant pas les éloges, a seul relevé quelques-uns de ses défauts. Je trouve par exemple, dans un numéro du mois de février 1847, l'appréciation suivante: « La vraie cause de la popularité grande et méritée de

Knowles, c'est la chaleur de ses écrits ; mais, comme construction de pièces, plusieurs de ses confrères l'ont dépassé. Les critiques un peu sévères disent que peu de ses ouvrages possèdent un bon cinquième acte ; que le meilleur de tous, *le Bossu*, se base sur un mystère que nul n'a jamais pénétré, pas même l'auteur ; qu'il y a dans son théâtre des situations équivoques, qu'avec plus d'art il eût évitées... Beaucoup d'auteurs dépassent certainement Knowles en *humour* et en saillies. Il n'est pas une scène des comédies légères de Jerrold qui ne contienne plus de bons mots que toutes les pièces de Knowles réunies. Il ne saurait lutter avec ses contemporains en savoir historique et en couleur locale. Ses Romains, ses Suisses, ses Italiens et ses grandes dames de Whitehall parlent tous le même langage. Nous savons d'avance comment va se développer une scène, et nous devinons les amplifications et les inversions de style qui vont lui servir à atteindre une certaine hauteur voulue. Mais qu'importe cette monotonie ! Le sentiment que Knowles met dans ses compositions s'empare du cœur du public ; c'est là son secret. Qu'importe qu'il répète ses effets comme Rossini répète ses *crescendo*, puisque, comme Rossini, il fait vibrer ces sons inattendus de sentiment naturel que le travail seul ne peut produire. »

Virginius fut le premier grand succès de Sheridan Knowles ; Macready y joua le principal rôle. *Caïus Gracchus* produisit peu d'effet, quoique Macready tînt encore le rôle. Cette espèce de chute fut promptement effacée par le triomphe éclatant de *Guillaume Tell*,

qui fournit au grand tragédien une de ses plus mémorables créations. *Alfred le Grand* réussit à son tour, mais *le Mendiant de Bethnal-Green* ne rencontra pas la même chance, et l'auteur fut obligé de le réduire à trois actes. *The Bridal* (*la Noce*), adaptation de la *Maid* de Flechter et Beaumont, ne contient que trois scènes de la façon de Knowles. *Love-Chase* (*la Chasse de l'amour*), *Jean de Procida*, et *les Vieilles Filles* ne figurent pas au premier rang parmi les œuvres du dramatiste. *La Rose d'Aragon*, au contraire, obtint un succès d'enthousiasme au Haymarket en 1842. Mais le succès par excellence parmi les succès de Knowles, la pièce qui aujourd'hui encore sert de début à tous les jeunes acteurs et à toutes les jeunes actrices en quête de rôles à sensation, la pièce qui figure sur les affiches de bénéfice à grande attraction, la pièce de résistance, s'il en fut, que reprend tout théâtre à bout de ressources, c'est le fameux *Hunchback*, c'est *le Bossu* de Knowles.

Ce *Bossu* n'a rien de commun, hâtons-nous de le dire, avec notre *Bossu* de la Porte-Saint-Martin ; c'est tout autre chose. Ce fut Covent-Garden qui représenta le *Hunchback*. La pièce se trouva montée en quinze jours, grâce à l'activité du directeur, M. Bartley. Miss Fanny Kemble y joua le rôle de *Julia*, miss Taylor celui d'*Hélène* ; Charles Kemble représenta *sir Thomas Clifford*, Abbot *Modus*, et le rôle du bossu *master Walter* fut joué par l'auteur lui-même. Knowles, dans sa préface, ne tarit pas en éloges sur le talent de miss Fanny Kemble qui créa le rôle de Julia. « C'est,

dit-il, une admirable personnification de mon héroïne. L'âme de Siddons souffle encore son inspiration sur notre scène. Le *do it!* (fais-le!), dans la bouche de l'actrice, s'élève à la hauteur du *hereafter* de lady Macbeth. »

Qu'on me permette de donner ici une analyse détaillée de l'ouvrage le plus populaire de Sheridan Knowles.

Master Walter, le bossu, en raison de cette infirmité, est toujours prêt à s'emporter à la moindre allusion à sa difformité. Dans une hôtellerie où le conduit une mission secrète, il se trouve en butte aux injures d'un impertinent. Il tire son épée et il punirait certainement l'insolent, sans l'intervention du jeune sir Thomas Clifford qui, dans son indignation de voir insulter un digne et galant homme, prend l'affaire à son compte. Le bossu offre à sir Thomas de l'aider dans le choix d'une femme. Il en connaît une :

« *A young fresh heart, sir.....* »

(« Un cœur jeune, frais, monsieur, un cœur qui n'a jamais servi de jouet à Cupidon, un cœur chaud; de l'esprit, monsieur, du bon sens, du goût; un jardin soigneusement gardé, où ne fleurit que ce qu'il y a de plus rare; une épouse pour un roi. »)

L'amoureux, car cette peinture chaleureuse l'a rendu tel, prend feu. Il voit déjà la main de la jeune fille emprisonnée dans la sienne, et les cloches du mariage tintent joyeusement à ses oreilles. La scène suivante nous transporte chez Julia. Le caractère de

Julia est charmant de naturel. Knowles, dans une conversation entre elle et sa cousine Hélène, en fait ressortir toute la délicatesse. Son cœur est reconnaissant envers master Walter, cet affectueux et attentif tuteur de sa jeunesse, lui son premier précepteur, son ami fidèle et éprouvé. Élevée dans la solitude, elle n'entrevoit pas de bonheur au delà des jardins et des bois où elle se promène chaque jour. Où trouver des parterres plus parfumés? Quelle reine de la ville peut valoir la « reine du premier jour de mai »? Hélène, qui est l'une des roses les plus espiègles et les plus charmantes du théâtre moderne, ne partage pas cet avis; elle répond à Julia que son opinion se modifiera quand elle connaîtra la ville. La solitude des deux jeunes filles se trouve rompue par l'arrivée du bossu et de sir Thomas Clifford, et les conjectures d'Hélène vont leur train : « Quel peut être ce jeune et galant cavalier qui accompagne master Walter?

» — *He is master Walter's clerk, most like.* »

(« — C'est probablement le secrétaire de master Walter », répond avec indifférence Julia.)

Mais Hélène, qui a quelque expérience de la ville, fait remarquer que son manteau de velours, son pourpoint de soie, son chapeau orné d'une boucle en diamants, et surtout la distinction de sa personne, n'indiquent pas un si mince personnage. « Tiens! regarde!

» *How master Walter bows and yields*
him place. »

(« Comme master Walter salue et lui cède le pas! »)

Mais la question la plus importante est celle-ci : Pour laquelle de nous deux ce jeune homme est-il ici ?

Cette question ne tarde pas à recevoir sa réponse. Sir Thomas Clifford, subjugué par la beauté de Julia, lui adresse ses galants hommages. De son côté, par son éloquence et son empressement, il produit une impression favorable sur la jeune fille. D'ailleurs master Walter, *qui n'a jamais menti*, en dit tant de bien! C'est alors que le bossu décide que, conformément à la volonté du père de sa pupille, il va conduire Julia dans le monde, dans le monde le plus riche, le plus gai et le plus luxueux, pour qu'elle puisse comparer la vie que l'on y mène à celle de sa tranquille et pittoresque retraite des jours écoulés.

« *Extremes are ever neighbours, 'tis a step from one the other.* »

(« Les extrêmes sont toujours voisins, il n'y a qu'un pas de l'un à l'autre. »)

Nous allons voir comme la blonde Julia, transplantée dans l'atmosphère de la vie mondaine, restera fidèle à son amour pour la solitude. Hélène, au premier acte, nous l'a laissé entrevoir.

Julia, ayant goûté la vie de haut goût de Londres, trouve bien fade la monotonie sentimentale des jours passés. Elle emploie ses matinées à recevoir marchands et modistes; ses après-midi sont consacrées à la toilette, ses soirées aux théâtres et ses nuits appartiennent aux bals. A ce changement s'en est ajouté un autre : le démon de la coquetterie lui a troublé le

cerveau. Elle ne parle plus que rarement de sir Thomas à Hélène; et quand il est question de son mariage prochain, ce n'est que pour calculer combien elle fera de gaies promenades dans son coche ou en barque. Elle dresse le catalogue de sa future garde-robe, ou bien encore elle se bâtit en imagination un petit royaume où elle jouera le rôle étincelant d'une reine constellée de diamants. Mais à celui qui doit la mettre à même de réaliser toutes ces extravagances elle donne à peine une pensée.

Sir Thomas, par hasard, entend sa conversation avec Hélène. Il exprime sa surprise et son désappointement; « Mais qu'elle se rassure : un gentilhomme sait tenir » ses engagements, elle n'en deviendra pas moins » lady Clifford; les coffres, les biens de son époux » seront à sa disposition, mais le jour même du ma- » riage ils se sépareront. » A ces mots, le naturel de Julia se redresse, son esprit se révolte. Elle va parler, mais sa langue s'y refuse, l'émotion la domine, elle s'évanouit. Parvenue à ce point, la situation se complique encore. L'héritier de la baronnie de Clifford, longtemps cru mort, renaît à l'improviste. Sir Thomas se voit forcé de déposer titre et fortune; et désormais simplement master Clifford, réduit à une pauvreté relative, il se voit exposé au mépris du monde ou, ce qui est pis, à sa pitié.

Le bossu qui était absent, mais qui veille néanmoins et qui semble travailler à quelque projet mystérieux, est bientôt là pour conseiller et protéger l'homme tombé. Mais en même temps, chose contra-

dictoire, il pousse Julia, qui, dans son orgueil blessé, a congédié Clifford, à épouser un certain Rochdale. Et Julia de répondre : « J'épouserai ce lord, ou n'importe quel autre lord, ne serait-ce que pour lui prouver (à Clifford) que je puis m'unir à un homme bien au-dessus de lui. » Et, sans plus réfléchir, elle s'engage. Ajoutons bien vite qu'en ce moment elle ignore encore la ruine du jeune homme.

Hélène, pour mesurer la force de l'affection de son amie, arrive en toute hâte, apportant la joyeuse nouvelle de la ruine de Clifford. A cette annonce, Julia est saisie de surprise et de chagrin ; et quand le bon et simple Modus, son cousin, qui est du complot, essaie quelques plaisanteries sur Clifford, elle lui clôt la bouche par un éloge chaleureux des qualités du pauvre jeune homme. La situation se tend par l'arrivée de master Walter apportant le contrat de mariage. Julia répond à peine à des félicitations qui révoltent son cœur. Le jour s'est fait dans son âme : Clifford lui apparaît tel qu'il est, c'est-à-dire digne de tout son amour. Cependant l'heure du mariage approche. En vain Walter, pour consoler Julia, lui vante les richesses de son futur, la jeune fille reste silencieuse. En ce moment paraît Clifford. La nécessité a fait de lui, cette fois, véritablement un secrétaire ; il est devenu celui de Rochdale. Il apporte une lettre de son maître, qu'il présente un genou en terre. Julia reconnaît l'homme qu'elle aime, sous cet humble costume et dans cette humble attitude.

« Quoi ! Clifford, c'est vous ! s'écrie-t-elle toute

palpitante. » Fanny Kemble disait admirablement cette phrase. Puis Julia parle à Clifford avec douceur et affection, mais le jeune homme répond en subalterne. A la fin elle s'emporte : « Quoi ! je vous appelle Clifford, et vous me répondez *madame !* » La jeune fille, dans son désespoir, a recours à master Walter : elle veut à tout prix rompre son mariage. Le bossu répond : « Présente-toi devant ton futur, lord Rochdale ; ouvre-lui ton cœur, et laisse à son honneur le soin de te libérer. Ton père sera là. » Rochdale apprend la vérité de la bouche de sa fiancée ; n'importe, le mariage se fera.

« Il ne se fera pas, interrompt master Walter. Le vrai lord Rochdale, c'est moi. » Le bossu raconte alors que son père l'avait pris en aversion à cause de sa difformité, et l'avait déshérité ; mais, par suite de chances heureuses et imprévues, le sort avait réparé cette injustice et replacé entre ses mains le titre et les biens dont il avait été frustré. Craignant que cette laideur que lui avait infligée la nature, et qui l'avait déjà privé de l'affection de son père, ne le privât plus cruellement encore de l'affection de son enfant, il avait caché à Julia qu'elle était sa fille. Sûr aujourd'hui de ses sentiments, il jette le masque, et il unit Julia à Clifford.

La partie gaie de la pièce réside dans l'action secondaire et dans les rôles d'Hélène et du cousin Modus. Ce dernier, un brave et naïf *scholar,* croit que la vie tout entière est dans les livres. Mais il compte sans cette adorable petite cousine ; et bientôt deux beaux

yeux lui enseignent, mieux que les *Métamorphoses* d'Ovide, ce que c'est que l'amour. Le timide savant du commencement de la pièce la termine par un enlèvement de vive force.

Ce rôle d'Hélène, que créa miss Taylor en 1832, est très-brillant et tout semé de traits ingénieux et spirituels. Il se développe particulièrement dans deux grandes scènes, au quatrième et au cinquième acte.

Il rappelle parfois le charmant rôle de Béatrice dans la délicieuse fantaisie de Shakespeare intitulée *Beaucoup de bruit pour rien*.

Les années ont consacré la renommée de Sheridan Knowles, qui demeure l'une des gloires du théâtre anglais contemporain.

IV.

Lord Lytton.

Les ouvrages de cet auteur renommé sont signés successivement : Edward Bulwer, — The right honorable sir Edward-George-Carl Lytton-Bulwer, — Lord Lytton. Né en 1805, et troisième fils du général Bulwer, il fut poëte, diplomate, romancier, écrivain de pamphlets, membre du Parlement, baronnet, secrétaire

d'État pour les colonies et auteur dramatique. Le premier ouvrage qu'il écrivit pour la scène anglaise fut *la Duchesse de La Vallière*. En 1838, il donna à Covent-Garden *la Dame de Lyon* (*the Lady of Lyons*), sa meilleure pièce, qui figure encore aujourd'hui sur les affiches. En 1839, le *Sea-Captain* (*le Capitaine de vaisseau*) fit son apparition au Haymarket, avec Macready dans le principal rôle. La même année, Macready représenta à Covent-Garden le *Richelieu* du même auteur. En 1840, ce grand artiste jouait *Money* (*l'Argent*) au Haymarket. Après un long intervalle, quand on croyait que Bulwer avait renoncé au théâtre, le noble baronnet (il portait ce titre depuis deux ans) reparut avec une autre pièce en cinq actes, *Not so bad as we seem* (*Pas si mauvais que nous paraissons l'être*). L'ouvrage fut joué sur un théâtre d'amateurs, au bénéfice de l'*Association de la littérature et des arts* (*Guild of litterature and arts*). Enfin, en 1848 (il était, depuis cinq ans, pair d'Angleterre et baron Lytton), on joua de lui, au Lyceum, *l'Héritier légitime* (*the Rightful Heir*). *Richelieu* fut un succès remarquable (*conspicuous success*), mais les deux ouvrages qui eurent le plus de retentissement sont *la Dame de Lyon* et *l'Argent*.

Un critique de renom, M. Lewes, écrivait en 1867 : « Les premiers efforts de Bulwer dans tous les genres furent des échecs, son premier roman. son premier drame, son premier discours; mais il ne voulut pas être vaincu. Après la demi-chute de *Mademoiselle de La Vallière*, il remit à Macready, devenu directeur de

Covent-Garden, le manuscrit de sa *Lady of Lyons*, avec prière de garder secret le nom de l'auteur. La pièce fut répétée et jouée comme l'œuvre d'un inconnu, et elle obtint la vogue que l'on sait. » Cette *Dame de Lyon* de Bulwer, jouée la même année que le *Ruy-Blas* de Victor Hugo (1838), est absolument bâtie sur le même argument. Il est probable que les deux auteurs auront puisé leur idée première à la même source. Le dramatiste anglais indique dans sa préface un conte intitulé *Bellows Mender* (*le Raccommodeur de soufflets*) comme le point de départ de sa composition. Il sera peut-être curieux pour le public français de connaître par une analyse détaillée le drame de Bulwer :

La jeune Pauline Deschapelles passe pour la reine de beauté de la ville de Lyon. Elle est fille d'un riche négociant. Sa mère, une parvenue sans cervelle, encourage sa coquetterie et rêve pour gendre un prince étranger, la Révolution (l'action se passe en 1793) ayant aboli les titres français. Un vieil officier, cousin de Mme Deschapelles, essaie vainement de la ramener à la raison. Quant à Pauline, dévorée d'orgueil et d'ambition, elle n'écoute que les mauvais conseils de sa mère. Pourtant une idée vague la préoccupe depuis quelque temps : chaque jour elle reçoit d'un inconnu un bouquet de fleurs. Cette exposition du sujet se récite dans le salon de Mme Deschapelles, et la seconde scène nous transporte dans un village, devant une auberge. Beauséant, riche habitant de Lyon, éconduit par Pauline, se concerte avec son ami Glavis, autre

amoureux rebuté, pour tirer une éclatante vengeance de la belle orgueilleuse. Le cri de *vive le prince*! se fait entendre au dehors, et l'aubergiste apprend aux deux amis que ce bruit est provoqué par le triomphe de Claude Melnotte, le fils d'un jardinier, qui vient de remporter le prix du tir. Les garçons des environs lui ont décerné ce titre de prince à cause des beaux habits qu'il porte et de l'éducation de gentilhomme qu'il s'est donnée à lui-même. La pensée vient à Beauséant et à Glavis de faire servir à leurs projets de vengeance ce Don Juan de village. Claude Melnotte est rentré chez sa pauvre mère; il lui confie son amour pour Pauline Deschapelles. C'est lui qui, sans se nommer, lui envoie chaque matin des fleurs et des vers qui célèbrent sa divine beauté. « Et quel avenir peux-tu espérer de cette folie? lui demande la vieille paysanne. — Je l'ignore, répond l'amoureux jardinier. Qu'importe! Je la verrai, je lui parlerai! Elle me récompensera par une fleur, par le don de l'un de ses gants, et, fort de ce talisman, je rejoindrai les armées de la République. Je me ferai un nom dont sa beauté n'aura pas à rougir. J'aurai le droit de lui dire alors : Voyez, l'amour n'abaisse pas les superbes, mais il élève les humbles. » Bientôt Claude voit revenir le messager qu'il avait expédié avec une lettre. Pauline n'a pas même voulu prendre le billet, et l'orgueilleuse jeune fille a fait rouer de coups le messager par ses valets. Claude s'emporte et crie vengeance. C'est alors que Beauséant se présente à lui, et lui promet de lui faire épouser son ingrate, s'il veut exécuter ses ordres

de point en point. Telle est la matière du premier acte.

Au second acte, notre amoureux a fait du chemin. Il a été introduit dans la famille Deschapelles. La mère raffole de lui, et Pauline semble commencer à l'aimer. Ce sentiment nouveau qu'il voit naître dans le cœur de celle qu'il adore comme un fou lui révèle l'iniquité de sa conduite. Il aborde Beauséant et Glavis : « Relevez-moi de mon serment, leur dit-il; rendez-moi ma pauvreté et l'estime de moi-même ! — Il est trop tard, lui est-il répondu. Si tu hésites davantage, nous prévenons la police, qui te jettera en prison comme un misérable aventurier, et tu perdras Pauline qui te méprisera. » Pour hâter le mariage de Melnotte, les amoureux éconduits ont persuadé à Mme Deschapelles que le gouvernement a le dessein de faire arrêter le *prince*, son gendre, que l'on soupçonne de conspiration politique. Pauline, au désespoir, se précipite dans les bras de Claude; Mme Deschapelles a une peur affreuse que sa fille ne devienne pas princesse. On décide enfin que le mariage aura lieu le jour même.

Au troisième acte, après la cérémonie religieuse, la voiture qui emportait Pauline et Claude a versé la nuit près d'une auberge, où l'on est contraint de se réfugier. Claude reconnaît avec terreur le village qu'il habitait avec sa mère. Beauséant et Glavis viennent féliciter le *prince* avec affectation. Claude leur impose silence : « Fiers conquérants que nous sommes, leur dit-il, nous avons triomphé d'une jeune fille et souillé son honneur. Oui, c'est là votre gloire et ma honte !

Jouissez de votre succès, mais non pas en ma présence. J'ai trahi cette jeune fille, mais maintenant je la protége. Un seul mot de mépris, un seul regard équivoque, et je vous apprendrai ce mot terrible que vous avez gravé dans mon cœur : *repentir!* » Puis le malheureux chasse ses corrupteurs et repousse avec indignation l'argent qu'ils lui apportaient. Quand il se retrouve seul avec sa femme, Claude brûle de lui faire l'aveu de son infamie, mais cet aveu lui brûle les lèvres ; il chargera sa mère de le faire pour lui. Il conduit alors Pauline dans sa modeste chaumière. La mère de Claude attend avec impatience son fils et sa femme. « Combien cette belle dame doit l'aimer ! » murmure la pauvre femme en préparant la table du souper. Elle suppose que son fils lui a tout raconté et qu'elle lui a pardonné. La confidence a lieu. Pauline éclate en reproches. Claude implore sa grâce. Demain il fera déclarer légalement la nullité du mariage, quoi qu'il en doive résulter pour lui. Puis il confie la jeune fille à sa mère et se laisse tomber sur une chaise en s'écriant : « Anges du ciel, protégez-la ! »

Au quatrième acte, nous sommes encore dans la chaumière de Claude. Beauséant, qui sait que le jeune homme est sorti, s'introduit dans la chambre de Pauline et met sa fortune à ses pieds, car il l'aime toujours. Pauline indignée le repousse : « Sachez, monsieur, lui dit-elle, que j'aimerais mieux mourir de faim avec celui qui m'a trompée. Sortez d'ici ! » Le misérable ne ménage plus rien, il saisit Pauline dans ses bras, mais une main vient l'étreindre à la gorge : c'est celle de

Claude. Claude le provoque en duel, ne voulant pas l'assassiner. Beauséant se retire en le menaçant d'une terrible vengeance. Pendant ce temps, les Deschapelles sont arrivés au village; l'heure de l'éternelle séparation va sonner. Claude remet à la mère de Pauline, devant le colonel Damas qui l'accompagne, son consentement écrit pour le divorce. Il partira désespéré et repentant, et jamais on n'entendra plus parler de lui. « O mon fils ! s'écrie la vieille paysanne, ne m'abandonne pas ! Tu es toujours mon fils, et personne n'a le droit de nous séparer ! — Non, ma mère, répond Pauline, non, il ne partira pas, car je lui pardonne ! »

Deux ans se sont écoulés entre le quatrième et le cinquième acte. Avec le consentement de sa femme, Claude s'est engagé dans le régiment du colonel Damas, et il revient colonel à son tour ; mais son cœur se brise en apprenant que Pauline se propose de produire sa déclaration en justice et de poursuivre le divorce pour épouser Beauséant. Cette union est nécessaire pour sauver l'honneur de M. Deschapelles, menacé d'une ruine complète. Pauline, au dernier moment, déclare que le sacrifice qu'on lui impose est au-dessus de ses forces, et Claude apprend ainsi que sa femme n'a jamais cessé de l'aimer. Il se nomme alors et montre au père de Pauline le portefeuille traditionnel contenant la somme nécessaire pour opérer cet invraisemblable dénouement. Les spectateurs, satisfaits, ne songent même pas à demander au brave colonel, naguère si pauvre, où il a ramassé ce portefeuille : probablement

sur quelque champ de bataille, en Allemagne ou en Italie.

Money (*l'Argent*) est le second grand succès de lord Lytton-Bulwer. La pièce a de l'intérêt, mais l'invention ne brille pas par la richesse et la nouveauté. Le dialogue est vif et agréable, et il arrive à plaire, quoique le sentiment n'en soit pas toujours juste et tout à fait littéraire. Les deux premiers actes valent infiniment mieux que les trois derniers. *Money* a été arrangé pour notre scène par M. Paul de Guerville et représenté, en décembre 1848, au théâtre Historique. Le rôle d'Evelyne, le secrétaire de sir John Vesey et le sympathique amant de Clara Douglas, était joué par Fechter, et pourtant la pièce n'obtint qu'un succès d'estime.

Voici le jugement porté par un éminent critique anglais sur la valeur générale du dramatiste son compatriote ; ce jugement paraîtra quelque peu sévère, mais il demeure juste en beaucoup de points : « Parfois le dialogue de Bulwer brille par le naturel ; ses pièces ont de la symétrie, ses effets de scène sont de bon aloi, le côté d'art est excellent, et pourtant ce dialogue renferme souvent quantité de défauts ; il est souvent faible, quoiqu'à un écouteur de hasard il puisse sembler vigoureux. Quand l'auteur cherche la sublimité, il n'est que boursouflé. Quelques-unes des tirades d'Evelyne, dans *Money*, rappellent celles des héros rodomonts de nos théâtres transpontins. Elles veulent sans doute dire quelque chose, mais ce quelque chose ne vaut pas la peine qu'on le cherche. Le secret du succès de lord

Lytton au théâtre tient à son habileté à rendre agréables les lieux communs à des esprits de lieux communs (*to common-place minds*). Ces remarques spéculatives n'empêchent en rien le succès populaire qu'obtiennent les deux grandes pièces de Bulwer, qui sont devenues classiques dans le théâtre anglais contemporain.

V.

MM. James Planché, — Dion Boucicault, — Stirling Coyne, — Talfourd, — Andrew Halliday, — Marston, — Palgrave Simpson, — Douglas Jerrold.

M. Planché, né de parents français réfugiés à Londres à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, et auteur de deux cents pièces de théâtre, est âgé aujourd'hui de soixante-dix-huit ans. Dans ses Recollections (*Souvenirs*), qu'il publiait en 1871 dans une revue, *London society*, il nous apprend qu'à l'âge de dix ans il avait déjà perpétré (*perpetrated*) des odes et des sonnets. M. Planché est surtout un auteur de féeries et de comédies burlesques. Le burlesque est un genre très à la mode en Angleterre, et il s'en confectionne de grandes quantités pour les fêtes du Christmas ou de la Noël et pour les fêtes de Pâques. M. Planché débutait en 1818 par une pièce intitulée *Amoroso, roi de la*

petite Bretagne; puis, au mois de décembre de la même année, il écrivit pour le Pavillon olympique, dans Wich street, une arlequinade mêlée d'ariettes : *The Little Red Riding Hood* (*Le Petit-Chaperon rouge*). En 1819 et 1820, il faisait représenter dix drames à Drury-Lane, une pièce de Pâques, *Abudah*, qui ne réussit pas (c'est lui-même qui le dit), malgré le talent de l'actrice principale, mistress Bland. Dans la même année, il avait donné au Lyceum un *Vampire*, où, pour la première fois, il fit usage de la *trappe anglaise*, qu'on appela *trappe vampire*. En 1822, M. Planché fournissait au compositeur Bishop le libretto de son opéra *Maid Mariam*, et il adaptait à la scène moderne des pièces de l'ancien répertoire anglais : *The Woman never vexed*, *The Merchant's Wedding*. Il s'occupait en même temps d'archéologie et de recherches sérieuses pour les costumes historiques. En 1828, Drury-Lane joua de lui un *Charles XII*, qui devint un succès populaire. Ce fut M. Planché qui importa sur la scène anglaise les *revues* à la mode parisienne. Il écrivit, en 1826, le poëme d'*Oberon* pour Weber. On sait qu'*Oberon* ne réussit pas à Covent-Garden. Le librettiste nous apprend dans ses *Recollections* que Drury-Lane, le théâtre rival, avait donné, par anticipation, le même sujet, et que l'*Oberon* de Weber rencontra en outre la concurrence d'un grand succès de féerie mise en musique par Bishop sous le titre d'*Aladin ou la Lampe merveilleuse*, adaptation de l'opéra français d'Étienne, joué à Paris en 1822.

M. Planché prodigua les féeries et les burlesques

sur les scènes de l'Olympic, de Newmarket, de Covent-Garden, du Lyceum. La plupart de ces ouvrages sont pleins de gaieté et souvent écrits avec esprit. Le burlesque d'aujourd'hui a beaucoup dégénéré ; il a emprunté à nos opérettes leurs grossières plaisanteries et leurs ignobles calembours. Le vétéran de la féerie anglaise qui fit *Riquet à la houppe* (*Riquet with the tuft*), *La Belle au bois dormant*, *La Belle et la Bête*, *Le Chat blanc*, a considérablement emprunté. Lorsqu'en 1846 il fit jouer au Haymarket *Queen Mary's bower*, l'affiche portait en grosses lettres : « ouvrage entièrement neuf » (*entirely new*) ; mais ceux des spectateurs qui avaient fait récemment le voyage de Paris saluèrent en riant *les Mousquetaires de la reine* d'Halévy et de M. de Saint-Georges, joués à l'Opéra-Comique au mois de février de la même année. Ce fut M. Planché qui, après le succès de son *Charles XII*, en 1828, inventa le système perfectionné par M. Dion Boucicault de ne pas imprimer les pièces nouvelles et d'en vendre le manuscrit par traité à chaque directeur qui veut jouer l'ouvrage. Les dramatistes anglais exploitent les théâtres américains et australiens. Nos grands fournisseurs de denrées dramatiques commencent à imiter les Anglais pour se venger d'avoir été eux-mêmes tant imités gratis.

La réputation de M Dion Boncicault est venue jusqu'à notre public par le succès très-prononcé qu'ont obtenu deux de ses drames transportés sur notre théâtre. On se souvient de *Jean-la-Poste*, sujet intéressant, enrichi d'une mise en scène si réaliste. On se

rappelle aussi *le Lac de Glenarvon* et sa pittoresque noyade. *Jean-la-Poste* était la traduction arrangée d'*Arrah na Pogue*, *le Lac de Glenarvon* celle de *Colleen Bawm*. *Colleen Bawm* fut représenté à l'Adelphi avec un grand succès, en septembre 1860, et joué deux cents fois de suite. Disons en passant que *colleen* est un mot irlandais en usage parmi le peuple, et qui signifie à peu près « petite chérie ».

Le premier ouvrage de l'auteur de *Colleen Bawn*, *London assurance*, comédie en cinq actes, obtenait une grande vogue en 1841. C'est encore aujourd'hui l'une de ses meilleures productions ; la pièce est demeurée au répertoire. *London assurance* signifie « l'aplomb de Londres » ; en style boulevardier on pourrait dire « le toupet de Londres ». La pièce est très-bien construite, comme le sont toutes les pièces de M. Boucicault, le D'Ennery de l'Angleterre. Un critique anonyme de l'Atheneum lui adressa, tout en le louant, quelques reproches, comme par exemple de se servir des moyens de l'ancienne comédie, d'employer le dialogue conventionnel du temps passé et de tracer plutôt des esquisses que des caractères.

Depuis cette date de 1841, M. Boucicault a écrit cent cinquante pièces de théâtre, parmi lesquelles il se trouve beaucoup d'adaptations. Ainsi *Love in a maze*, joué en 1861 au Princess-theatre, vient du répertoire français. *Louis XI* est emprunté à Casimir Delavigne, *les Frères corses* à Alexandre Dumas ; *Used hup* n'est autre chose que *l'Homme blasé* de Duvert et Lausanne ; *the Long Strike* est une nouvelle dramatisée, et la

célèbre *Colleen Bawn* elle même provient de *Gerald Griffin*. « Le plus souvent, ajoute le sévère critique, c'est sur un danger matériel que se base l'intérêt de la pièce, de façon que c'est au machiniste qu'est confié l'effet que l'écrivain devrait seul produire. C'est ainsi que le succès d'*After dark* (*Après le crépuscule*) repose sur la marche d'un chemin de fer. » Le critique de l'Atheneum corrige sa sévérité par un grand éloge du dialogue de M. Dion Boucicault, qu'il loue sans réserve. Il avoue qu'il ne peut se rappeler une seule pièce du célèbre dramatiste dont il ne puisse citer un extrait agréable. Les passages tendres et intéressants abondent dans *Arrah na Pogue* et dans *Colleen Bawn*. Il faut mentionner au premier rang, parmi les pièces à succès de M. Boucicault, *Octoroon*, joué à l'Adelphi en novembre 1861. C'est un *drame à sensation*, mot inventé ou importé en Angleterre par l'auteur. Ce drame repose sur une loi, vraie ou fausse, de la Louisiane, déclarant nul un mariage entre un blanc et une femme de couleur, même au huitième degré. *The Long Strike* (*La Longue Grève*) est une histoire très-simple au fond, mais si bien combinée qu'il en naît un très-vif intérêt dramatique. *The Flying Scud* est aussi une pièce à sensation, qui fut représentée au Royal Holborn-theatre. L'action se passe dans le monde du sport chevalin. On y voit comment on peut se ruiner sur le turf. Dans *Hunted down*, joué à Saint-James en novembre 1866, l'auteur nous montre quatre personnages, et, sur ces quatre personnages, un homme a deux femmes, et une femme a deux maris. *The Rap-*

paree (*Le Bandit irlandais*) continue la suite intéressante des drames irlandais mis au théâtre par l'auteur de *Colleen Bawn*, Irlandais lui-même, né à Dublin en 1822. Nous y retrouvons la loyauté des dépendants irlandais, le dévouement des filles irlandaises, la gaieté et les plaisanteries irlandaises qui ont toujours la fortune de transporter d'aise le public anglais. *Formosa* (*la Dame aux camélias* de Londres) obtint une vogue de scandale, quoique cette pauvre *Traviata* eût été bien amoindrie et bien édulcorée dans le but de lui procurer un accueil cordial de la part de l'autorité et du public. L'auteur prit dans les journaux la défense de la moralité de sa pièce, et déclara qu'il croyait avoir le droit de mettre à la scène *des personnes dont l'existence est incontestable.*

M. Stirling Coyne est Irlandais, comme M. Dion Boucicault. Il débuta, en 1835, par *le Phrénologiste*, farce représentée au théâtre de Dublin. En 1837, une autre farce de sa façon, intitulée *The queer subject*, fut jouée à Londres à l'Adelphi ; puis suivirent quantité de pièces de divers genres, représentées principalement à l'Adelphi et au Haymarket : *Helen Oakling*, *Le Marchand et ses Commis*, *La Reine des Abruzzes*, *Le Signal*, *Walsha*, *Présenté à la cour*, *L'Espoir de la famille*, *Le Vieux Château*, *Ange ou Démon*, etc. La farce de M. Coyne *How to settle accounts with your laundress* (*Comment on règle ses comptes avec sa femme de ménage*), jouée au Haymarket en 1847, a été traduite en français et représentée à Paris sous le titre de *Une Femme dans une fontaine.* M. Stirling

Coyne est l'un des fondateurs du journal satirique *le Punch*.

M. John Oxenford est un avoué de Londres devenu auteur dramatique. Il fit pendant longtemps la critique théâtrale au journal le *Times*. Il lui arriva, à ce propos, une singulière aventure. Une pièce de lui, intitulée *Twice killed*, fut traduite en français, et, quelques années plus tard, elle servit de canevas à notre opéra comique *Bonsoir, monsieur Pantalon*. Cet opéra comique fut à son tour traduit en anglais, et M. Oxenford, comme critique du *Times*, dut rendre compte de son œuvre qui paraissait sous le nom d'un autre. M. Oxenford, qui est un homme instruit, connaissant toutes les littératures de l'Europe, a écrit quantité de petits ouvrages et en a traduit ou adapté beaucoup d'autres. Il est à regretter qu'il ait ainsi éparpillé un talent qui aurait pu lui donner une renommée plus sérieuse.

M. Talfourd s'est fait un nom avec deux ouvrages : *Ion,* tragédie, et *Glencoé*, drame joué au théâtre de Haymarket en 1840. Le sujet du meurtre des Macdonald à Glencoé n'a rien par lui-même de bien attrayant, quoique l'auteur, dans sa préface, s'étonne que Walter Scott ne l'ait pas mis en roman. La vérité est qu'il a fallu tout le talent de Macready pour lui obtenir un succès.

Les romans de Walter Scott ont procuré à M. Andrew Halliday l'occasion de conquérir une notoriété par la mise en scène d'*Amy Robsart,* des *Aventures de Nigel*, d'*Ivanhoé* et de *la Dame du lac.* On lui doit aussi

quelques drames originaux et des burlesques. *La Grande Ville* (*The Great City*) est cousine germaine des *Bohémiens de Paris* de M. D'Ennery. *Hilda ou la Fille de l'avare* n'est qu'un gros mélodrame joué à l'Adelphi en 1872. Parmi les burlesques, on remarque, sous le titre d'*Arca*, une petite pièce écrite par M. Halliday en collaboration avec M. W. Brough. C'est une bouffonnerie convaincue, mêlée d'extravagance insensée, qui rappelle, pour le genre et la manière, *l'Ours et le Pacha* de Scribe.

Le *Strathmore* de M. Marston obtint un certain succès, en 1848, au Haymarket. La pièce est fondée sur les troubles provoqués dans les familles écossaises par les haines irréconciliables des covenantaires et des loyalistes. On a de M. Marston une tragédie, *la Fille du patricien*; un drame, *le Cœur et le Monde*; puis *Philippe de France*, *Anna Blake*, etc.

Parmi les auteurs de cette période, il faut citer avec éloge M. Palgrave Simpson, rédacteur de la célèbre revue de Blackwood et du Fraser-Magazine. Son livre intitulé *Le Second Amour* (*Second Love*), publié en 1846, et ses Lettres du Danube, en 1847, le signalèrent à l'attention du public. Il commença, en 1850, à écrire pour le théâtre. Depuis cette époque, il a produit environ quarante ouvrages dramatiques. Les plus estimés ont pour titres : *The World and the Stage* (*Le Monde et la Scène*), *Le Second Amour*, pièce tirée du roman cité plus haut et qui fut traduite en plusieurs langues, *Sibylla*, *L'École des coquettes*. Ce qui distingue M. Simpson de beaucoup de ses confrères, c'est

un style véritablement littéraire. D'abord, et avant tout, M. Simpson est un *scholar*, c'est-à-dire un homme instruit et qui écrit purement et élégamment sa langue.

Douglas Jerrold, mort en 1857, a passé pour l'homme le plus spirituel de l'Angleterre. Il commença par être marin, puis typographe, et il fit enfin représenter au théâtre Surrey un drame intitulé *Suzanne aux yeux noirs* (*Blackeyed Suzan*). Ce début fit sensation, et l'ouvrage est resté au répertoire. Drury-Lane ouvrit bientôt ses portes au jeune dramatiste. Son essai à ce théâtre fut le *Rent-Day* (*le Jour du loyer*), drame de la vie privée, dans lequel il introduisit les deux pittoresques tableaux de Wilkie : *the Rent-Day* et *Distraining fort rent*. Lorsque parut à Covent-Garden, en mars 1842, la comédie de Jerrold *Bubbles of the day* (*les Bulles d'air du jour*), un journal lui consacra ces lignes : « Si cinq actes d'un dialogue étincelant constituaient une comédie, *Bubbles of the day* serait la meilleure comédie qui ait été produite depuis Sheridan. La foule ira à Covent-Garden pour rire franchement à la satire de M. Jerrold contre le *cant* et les folies de notre temps. »

Parmi les autres pièces célèbres de M. Jerrold, citons *Time works wonder* (*Le temps fait des merveilles*). Cette merveille opérée par le temps, c'est un couple d'amants séparés qui, se retrouvant en tête-à-tête au bout de cinq ans d'absence, se sont complétement oubliés. Le souvenir s'éveille pourtant, et ils s'unissent, revenant, comme dans la chanson, à leurs premières

amours. *Retiré des affaires* est également une charmante conversation de M. Jerrold. L'auteur nous y trace un croquis amusant des manières de pacotille des boutiquiers enrichis retirés dans les cottages suburbains de la ville de Londres.

VI.

MM. Tom Taylor, — Charles Reade, — Watts Phillips, — H.-J. Byron, — Robertson, — Richards, — James Albery, — Gilbert.

M. Tom Taylor est un des rares auteurs anglais contemporains qui ont fait des pièces en collaboration. Il a écrit avec M. Charles Reade *Masks and Faces* (*Masques et Visages*), pièce en deux actes jouée au Haymarket en 1862. L'action se passe dans le foyer et dans les coulisses d'un théâtre, ce qui alors était une nouveauté pour le public de Londres. Les mêmes auteurs donnèrent ensuite à l'Adelphi un ouvrage en quatre actes intitulé *Two Loves and a Life* (*Deux Amours et une Existence*). L'argument appartient aux temps jacobins. Puis les collaborateurs firent représenter au théâtre de la Reine, en 1867, *White Lies*, qui rappelle par le sujet *le Château de Grantier*. M. Tom Taylor a écrit seul une foule d'autres pièces populaires et d'adaptations de pièces françaises em-

pruntées à Mme de Girardin, à MM. D'Ennery, Cormon, Brisebarre et Nus. On l'a appelé « le grand-père nourricier du drame français » (*the great foster father of french drama*). L'Adelphi représenta, en janvier 1858, un mélodrame intéressant de M. Watts Phillips, sous le titre de *The Poor strollers* (*Les Pauvres vagabonds*). Le Haymarket jouait en 1865 *la Femme en mauve* du même auteur. L'affiche annonçait cette farce comme une « sensation en trois spasmes ». C'était une satire contre les romans à sensation en vogue. Sothern, dans le rôle de Frank Jocelyn, donna de l'attrait à la plaisanterie, qui, au fond, était médiocre. Le drame de M. Phillips *Lost in London* (*Perdue dans Londres*), représenté à l'Adelphi en 1867, avait parcouru avec de bons produits tous les théâtres d'Amérique pendant cinq ans d'exploitation. Un autre succès populaire de M. Watts Phillips fut *le Mari de Camille* (*Camilla's husband*); c'était l'adaptation d'une pièce française, *Paul Lafarge*.

Au milieu de cette pluie de mélodrames et de burlesques, on voit surgir de temps à autre une pièce littéraire, comme le *Charles Ier* de M. Wills, représenté en 1870 au Lyceum; mais cette bonne fortune est rare. Le public veut rire ou pleurer; il ne connaît pas de terme intermédiaire. Les pièces de M. H.-J. Byron possèdent le privilége de désopiler la rate du parterre. M. Byron a beaucoup d'esprit, mais il n'élabore pas assez le plan de ses pièces. On lui pardonne cette négligence, et un journal allait dernièrement jusqu'à dire : « Il serait ingrat à nous de chercher dispute à

M. Byron sur la construction de ses ouvrages, lorsque son dialogue plein d'esprit a suffi pour nous faire passer le temps. » *Cyril's success* fut l'une des meilleures réussites de M. Byron. En 1869, le spirituel auteur eut la fantaisie de jouer lui-même la comédie, et il se confectionna une pièce intitulée *Not so a fool as he looks* (*Pas si bête qu'il en a l'air*). C'est, au fond, une comédie régulière, dont le dialogue étincelle de coq-à-l'âne, de calembours et d'excentricités de langage de toute espèce.

La célébrité de Th.-W. Robertson, mort en 1870, au milieu de ses succès, date de *Society*, représentée au théâtre du Prince-de-Galles en 1865. En septembre 1866, Robertson donnait au même théâtre *Ours* (*les Nôtres*), puis *Shadow tree shaft*, en février 1867, à Princess'-theatre (une chute), puis, en avril de la même année, *Caste*, qui eut la vogue. Vinrent ensuite quelques autres compositions : *For love* (*Pour l'amour*), au théâtre Holborn ; *School* (*l'École*), *Play* (*le Jeu*), *M. P.* (*Membre du Parlement*), *War* (*la Guerre*). Robertson mourut quelques jours après la première représentation de cet ouvrage. Robertson était sans contredit l'un des auteurs dramatiques les plus importants de l'époque. Le plan de ses pièces est parfois médiocrement combiné, l'intrigue n'en est jamais bien forte; mais il remplit son cadre de tant de jolis détails que l'on n'a pas le temps de s'apercevoir du vide. Les sujets de Robertson sont bien à lui. Il n'a fait qu'un seul emprunt, mais tout le monde a pu lire sur l'affiche cette consciencieuse déclaration : « Pris

de *l'Aventurière* de M. Émile Augier ». L'écrivain anglais a du reste tellement modifié la pièce primitive, que peu de spectateurs se seraient doutés de l'emprunt. Contrairement à l'usage de ses rivaux, qui choisissent pour titre une phrase entière, Robertson affecte de ne se servir que d'un mot : *Society*, — *Play*, — *School*, — *Caste*, etc. Il y a peut-être là une petite spéculation de sa part. Beaucoup restent persuadés qu'il a fait revivre la comédie *légitime* : « Voyez ses pièces, disent-ils : l'une est *la Société*, l'autre *le Jeu*, l'autre *l'École*, l'autre *la Caste*. » Cette observation manque de justesse. Les comédies de Robertson ne sont pas des comédies de caractères, ce sont de charmants et spirituels épisodes de la vie privée.

Le colonel Richards, qui fit représenter *le Prisonnier de Toulon* à Drury-Lane, en 1868, et *Cromwell* au Queen's-theatre, en 1872, est plutôt un poëte qu'un auteur dramatique. M. James Albery, qui a commencé sa carrière en 1870, avec une pièce intitulée *Les Deux Roses*, représentée au Vaudeville-theatre, n'a pas l'ambition de la comédie *légitime* ; il entre en plein dans le mouvement du jour, et fait du réalisme à sa manière. Ses *Deux Roses* n'ont aucun rapport avec la politique des York et des Lancastre : ce sont deux jeunes filles que M. Digby Grant, leur père, cherche à marier le plus avantageusement possible. L'action est simple, et contient tout juste assez d'intérêt pour conquérir les sympathies de l'auditoire et assez de mots amusants pour l'empêcher de s'ennuyer. En 1871, le même auteur a donné au Vaudeville-theatre *Tweedie's rights* avec

une réussite plus contestée, et, en 1872, *Forgiven* (*Pardonné*), pièce en cinq actes représentée au Globe, qui fut un demi-succès. M. Wilkie Collins, le célèbre romancier, a essayé, dans ces dernières années, de tirer une double mouture de ses publications, en leur donnant la forme dramatique. En 1872, il faisait jouer *Man and Wife* (*Homme et Femme*) au théâtre du Prince-de-Galles, et, en 1873, l'Olympic produisait sa nouvelle *Madeleine* transformée en drame. Le point curieux de l'affaire, c'est que le roman en cours de publication n'était pas terminé quand on représenta la pièce. Il arrangea également pour la scène, en 1871, le célèbre roman *La Femme en blanc* (*The Woman in white*). Il avait donné à l'Adelphi, en 1869, un drame dans la manière de M. Dion Boucicault, intitulé *Noir et Blanc.*

Nous conclurons ce tableau de la production dramatique contemporaine en écrivant le nom de M. W.-S. Gilbert, l'un des auteurs à succès du jour de l'autre côté de la Manche. *Le Palais de la vérité* (*The Palace of truth*), *Pygmalion et Galatée*, *Wicked World* sont ses ouvrages les plus estimés. *The Happy Land* (*L'Heureuse Terre*) est calquée sur le *Wicked World.* Ici tout est politique et actuel. Les trois hommes transportés dans la lune ne sont rien de moins que les célèbres hommes d'État du moment, MM. Gladstone, Low et Ayrton. Les acteurs, à la première représentation, avaient pris l'allure aristophanesque et les traits de leurs modèles. L'illusion se trouvait si parfaite que les photographies des comédiens auraient pu être achetées pour les portraits des ministres. L'affaire fit grand ta-

page. Le lord chambellan s'en occupa et les Chambres s'en émurent. On fit changer les costumes, et les représentations de la pièce n'en poursuivirent pas moins leur cours. *Le Palais de la vérité*, un peu languissant au commencement, s'éclaire d'une gaieté communicative à mesure que l'action avance. La critique a signalé le second acte comme l'un des meilleurs et l'un des plus francs du théâtre d'aujourd'hui. *Pygmalion et Galatée* représente une nouvelle variation du théâtre connu. M. Gilbert a fait du sculpteur chypriote un jeune Athénien marié à une prêtresse que Vénus a relevée de ses vœux et à qui elle a donné pour dot le pouvoir de punir l'infidélité de son époux par la cécité. Ce n'est pas par la puissance de l'amour, mais par la vanité de son art que Pygmalion anime Galatée. Quand il devient aveugle, il maudit son ouvrage et chasse de son foyer cette créature qui l'aime. Galatée, le cœur brisé, implore les dieux pour qu'ils lui reprennent une existence qu'elle n'a pas demandée. M. Gilbert a encore donné au Gaiety-theatre, en 1869, une autre pièce intitulée *An Old Score*, qui a été très-goûtée. « Les œuvres dramatiques de M. Gilbert, dit un critique, ressemblent à ces habiles petits dessins archaïques qui illustrent les ballades. Ce ne sont que des traits, que des lignes. Quoique ne remplissant pas les conditions sérieuses de l'art, elles atteignent pourtant un résultat supérieur à leurs prétentions. »

VII.

Les acteurs.

On a pu voir, par le tableau qui précède, que le théâtre anglais contemporain suit, comme le nôtre, la pente du réalisme, laquelle le conduit insensiblement à l'abandon de toute idée et de toute forme littéraire. La recherche de l'effet *à sensation* constitue le fond de la doctrine, et la pratique s'efforce de servir le mauvais goût du public tant que l'idée nouvelle *fait de l'argent.* La pièce en prose domine partout, le vers est relégué dans les catacombes du passé ou dans quelques locaux solitaires. On remplace les fleurs de la poésie par les chemins de fer, par le télégraphe électrique et par toute la famille des objets matériels, imités avec la dernière perfection. La liberté des théâtres, décrétée par un bill du Parlement, n'a servi, en fin de compte, qu'à multiplier les usines réalistes. A cela le gouvernement ne peut rien, puisqu'il n'entretient ni dispendieux conservatoire, ni théâtres subventionnés qui puissent l'aider à réagir contre les mauvaises tendances. Il est donc excusable de son abstention. L'intérêt privé est seul en jeu. En y réfléchissant, les directeurs de théâtres devraient cependant se rappeler le temps, éloigné déjà, où l'ancien répertoire suffisait à faire leur fortune. Le seul nom d'Édouard Kean sur les affiches mettait chaque

soir douze ou treize mille francs dans la caisse de Drury-Lane. Le grand Garrick, aidé de mistress Pritchard et mistress Cibber, s'enrichissait, au siècle dernier, tout en maintenant le culte de l'art vrai et des chefs-d'œuvre anciens. Drury-Lane et Covent-Garden sont livrés aujourd'hui à l'exploitation de l'opéra italien pendant l'été, et l'hiver on y monte des féeries et des farces. Le peu de littérature qui reste debout se réfugie sur quelques scènes secondaires. Le théâtre du Prince-de-Galles, le Globe, le Lyceum font quelques louables efforts pour relever le niveau de la composition dramatique. La troupe de Prince-de-Galles, composée d'artistes de valeur, montre un ensemble qu'on chercherait vainement sur de plus vastes scènes. Mistress Marie Witton, miss Lydia Foot se recommandent par un jeu naturel et plein d'intelligence. Les hommes, sans être précisément des Kemble et des Macready, sont très-convenables dans leurs divers emplois. On aime et on applaudit MM. Bancroft, le mari de mistress Witton, Coghlan, Koney, et surtout MM. Have et Dewar. On peut dire que le théâtre du Globe est resté aussi littéraire que le temps le permet. Le Lyceum possède comme acteurs de valeur MM. Irving et Belmore et miss Isabel Bateman. Le Queen's-theatre compte dans ses rangs miss Scott Siddons, une nièce de la fameuse Siddons, à laquelle elle ressemble beaucoup, miss Henrietta Hodson, artiste d'un vrai mérite, et MM. Ryder, Hermann Vezin et Rignald. Les représentants du drame *légitime* paraissent de temps à autre au théâtre de la

Princesse. Ils jouent de leur mieux Shakespeare et les anciens maîtres, mais la tradition n'est pas toujours respectée par eux. Les journaux accusent M. Phelps de *manerism* (substantif de maniéré). Ils critiquent sa déclamation outrée, son débit traînant. Malgré tous ces défauts, M. Phelps a pourtant du mérite ; il se montre naturel et dramatique quand il n'est plus sous l'influence du débit déclamatoire, qu'il attribue à tort à la tradition du grand répertoire. Le Vaudeville-theatre, en dépit de son titre, tente aussi quelques efforts. Il reprend volontiers les chefs-d'œuvre du vieux temps, et il accueille les jeunes écrivains qui lui semblent marcher dans la bonne voie. C'est ainsi qu'il a mis en lumière M. Albery, l'auteur des *Deux Roses.* Quant aux autres théâtres, la Gaiety, le Strand, le Holborn, l'Opera-Comic, le Court-theatre, le New-Royalty, ils jouent ce qui leur tombe sous la main, aujourd'hui un drame, demain une traduction d'opérette française et beaucoup de burlesques. Il y a dans ces théâtres quelques artistes de mérite, dignes d'une plus saine littérature, tels que MM. Toole, Stoyle, Craven, Mme Vezin, miss Farren, miss Litton, miss Oliver. Les théâtres Victoria, Surrey et le Standard sont de grands théâtres suburbains, où le mélodrame et le burlesque règnent sans partage. Saint-James et Astley ne sont ouverts que par intermittences. Nous avons applaudi à Paris Charles Mathews, excellent acteur, qui n'appartient aujourd'hui à aucune scène et qui ne joue que par engagements limités. Les Parisiens connaissent aussi Sothern, qui en ce moment

appartient au Haymarket. Le rôle de lord Dundreary, dans lequel il excellait, a fait sa réputation en Angleterre. Haymarket compte dans sa troupe Mmes Chippendale, Hill et Madge Robertson (aujourd'hui mistress Kendal; elle est sœur de Robertson, l'auteur dramatique). Les acteurs anglais d'aujourd'hui, malgré tout le talent dont ils peuvent être doués, ne rappellent en rien la puissance des grands artistes qui illustrèrent le premier quart de notre siècle. Mistress Siddons, miss O'Neill, Édouard Kean, Macready furent de véritables génies dramatiques; et sur le second plan on admirait justement encore, quoiqu'à un moindre degré, mistress Yates, miss Fanny Kemble, John Kemble, Charles Kemble et beaucoup d'autres.

Les annales de la scène anglaise nous montrent mistress Sarah Siddons comme la plus admirable actrice qui eût jamais paru sur aucun théâtre. Née en 1755, elle régna sur l'art dramatique jusqu'à sa retraite, qui eut lieu en 1812. Elle ne mourut qu'en 1831. C'était la fille de Roger Kemble, directeur d'une troupe ambulante, la sœur de John Kemble, la tante de Fanny Kemble. Un contemporain dit que tous ces Kemble étaient d'une beauté physique merveilleuse. Sarah Siddons débuta comme chanteuse dans un concert; elle joua ensuite le rôle d'Ariel dans *la Tempête* de Shakespeare, avec la troupe nomade de son père qui exploitait les provinces du centre et de l'ouest. Un acteur de la troupe, nommé Siddons, qui jouait à la fois les Hamlet et les arlequins, sollicita sa main, qui lui fut accordée, puis retirée par le père Kemble : le

vieux comédien avait l'espoir de marier son enfant à un riche *esquire* du voisinage. Le pauvre Siddons confia ses chagrins au public dans un récit en onze couplets, qui furent chaleureusement applaudis. En sortant de scène il se trouva face à face avec la majestueuse Mme Kemble, qui couronna le succès qu'il venait d'obtenir par deux formidables soufflets. On les entendit de la salle. La jeune fille épousa pourtant son soupirant en 1773. Une fois à Londres, elle conquit une renommée rapide et fut accueillie et fêtée par la plus haute aristocratie. Le rôle de lady Macbeth fut peut-être le plus grand de ses triomphes. « Elle joua lady Macbeth (dit Campbell, son biographe) ; on s'attendait à un chef-d'œuvre : ce fut le chef-d'œuvre de ses chefs-d'œuvre... Sa sublime beauté, la grâce de son port et de ses gestes, sa puissante diction affirmaient sa supériorité dès qu'elle paraissait... Il ne suffit pas de dire que son jeu reflétait la parfaite image d'un être humain placé dans des situations pathétiques, car elle était plus qu'un être humain ; elle n'avait pas l'air de se présenter devant son auditoire, mais d'amener son auditoire vers elle. » Fitzgerald écrit ces lignes à propos de mistress Siddons : « Ce n'étaient pas seulement les beautés individuelles de tel ou tel effet de scène qu'on applaudissait, mais l'ensemble irréprochable d'une création soutenue sans aucune faiblesse et sans aucune distraction. » Le célèbre acteur Young l'apprécie à son tour en ces termes : « Je me reporte à l'époque où j'ai eu la bonne fortune de jouer mes plus heureux souvenirs. C'était le plus merveil-

leux esprit que j'aie connu. Elle ennoblissait tout ce qu'elle touchait. Elle ne cherchait jamais le succès par des moyens indignes de l'art, et dédaignait les mesquins procédés employés par les charlatans pour surprendre l'approbation des spectateurs. »

La plus excellente tragédienne, après mistress Siddons, fut sans contredit miss O'Neill. « Si nous n'avions pas vu mistress Siddons, dit Hazlitt dans ses *Criticisms and dramatic Essays of the english stage*, nous ne pourrions certainement rien concevoir de plus parfait que la manière dont elle traduisit les rôles de Belvidera (dans la *Venise sauvée* d'Otway), d'Isabella (dans *le Fatal Mariage* de Southern), de mistress Beverley, où elle brilla par la plus tendre sensibilité et par la simple force de la passion. La Juliette du *Romeo* de Shakespeare, l'Elwina de la tragédie de *Percy* par miss Hannah More furent aussi des triomphes pour elle. Miss O'Neill avait une taille moyenne, elle était d'une beauté et d'une élégance parfaites. Elle courbait quelquefois les épaules, mais ce léger défaut ne lui ôtait rien de sa grâce et de sa dignité. Nulle actrice ne sut jamais tirer un si grand parti de ses bras et de ses mains pour ajouter à la poésie de ses poses et à l'effet de son récit. Les traits de son visage rappelaient par leur régularité la forme idéale des sculptures grecques. Elle avait plus d'instinct que d'art, évitait avec soin les contorsions et tous les mouvements qui pouvaient altérer la pureté des lignes. Sa voix était claire et mélodieuse. Sa manière appartenait à une école tout opposée à celle

d'Édouard Kean, qui se livrait à l'entraînement de l'inspiration scénique sans calcul et sans frein, et qui représentait, non la combinaison étudiée, mais l'anarchie des passions. »

Édouard Kean est le grand acteur du siècle. Après avoir couru la province, il débuta à Londres en 1814, à Drury-Lane, par Shylock dans le *Merchant of Venice* de Shakespeare. Hazlitt, qui avait suivi le cours de sa carrière dramatique, le décrit ainsi, mêlant la critique à l'éloge: « Comme vérité de nature et comme forme, comme distinction et originalité, nous ne trouvons aucune trace d'infériorité dans M. Kean, mais sa figure insignifiante et sa voix rauque lui donnaient une certaine vulgarité et affaiblissaient l'effet de ses rôles. M. Kean était tout effort, tout violence, tout passion; il semblait possédé d'un démon furieux qui ne le laissait jamais en repos. »

Kean, comme Garrick au siècle précédent, produisit une sensation immense dans sa nouvelle interprétation des rôles de l'ancien répertoire. Il joua successivement après Shylock: Richard III, Hamlet, Othello, Iago, Macbeth, Romeo, Richard II, Zanga dans une contrefaçon d'*Othello* intitulée *The Revenge*, Abel Drugger dans *l'Alchimiste* de Ben Jonson, Aranza dans *le Duc de Milan*, Ritely dans *Every man in this humour*, sir Giles Averreach dans *le Nouveau Moyen de payer ses vieilles dettes* par Massinger, *le Roi Lear*, *Coriolan* et le Jaffier de *Venice preserved* de Thomas Otway. Le génie de Kean se donna carrière dans toutes ces créations, où il apporta ses

qualités natives et ses inégalités. Hazlitt, le critique déjà cité, dit avoir vu jouer le Shylock avec plus de force de conception par d'autres comédiens ; il ajoute que, pour la brillante et magistrale exécution, personne n'égala jamais Kean. Kean donna au Richard III une physionomie tout à fait originale. Il produisit une vive impression dans sa scène d'Hamlet avec la reine et dans la scène où il adresse ses conseils à Ophelia. Dans le reste du rôle du prince de Danemark, on eut à signaler quelques lacunes. Ses défauts lui servirent autant que ses qualités dans Othello, où il fut véritablement terrible. On appela cette dernière création « le plus haut effort du génie sur la scène » (*the highest effort of genius on the stage*). Quand il représenta le traître Iago, il produisit un effet immense. Il transporta l'auditoire dans les scènes violentes de Macbeth, et il faiblit dans d'autres parties du rôle, comme par exemple dans le beau monologue qui commence par ces mots : « *My way of life is fallen......* » Sa mauvaise voix et son physique défectueux lui nuisirent dans Romeo, où il parut manquer, comme dans certaines parties d'Hamlet, de la mélancolie et du sentiment voulus.

Édouard Kean, à son retour d'Amérique en 1828, vint donner des représentations à Paris, au théâtre Favart. Le jour où il joua Richard III pour la première fois, il entra en scène complétement ivre, et le public s'étonna des allures débraillées du terrible Glocester. Peu à peu Kean se remit et il récita le reste

du rôle avec son énergie accoutumée. Le public émerveillé crut découvrir une profonde étude dans cette double interprétation des premiers et des derniers actes, et il en fit honneur au génie du tragédien. La mauvaise vie que menait Kean l'amena, comme on sait, sur les limites de la folie. Forcé de renoncer au théâtre, il présenta son fils Charles au public, en 1833, dans une représentation d'adieu où le père joua Othello, et le fils Iago. Le grand Kean mourut dans la même année.

Kean était venu détruire l'école déclamatoire du vieux Kemble, qui s'était retiré du théâtre, en juin 1817, devant les succès de son jeune rival. John Kemble récitait admirablement, mais il était froid et compassé. Un contemporain dit qu'il avait l'air de jouer comme un homme dans une armure (*like a man in armour*). On l'applaudit à Covent-Garden dans l'*Overreach* de Massinger, dans le *Caton* d'Addison, dans *Coriolan*, dans *le Roi Jean*, qui paraît avoir été sa meilleure interprétation. Charles Kemble, le fils de John, fut un amoureux très-bien vu du public à cause de ses façons distinguées. Fanny Kemble, nièce de Charles et de mistress Siddons, était *expressive*, mais un peu anguleuse. Miss Yates, qu'on a souvent comparée à Siddons, produisait beaucoup d'effet dans les rôles *tempétueux*. Ce n'était pas pourtant une actrice intelligente. Le docteur Johnson, interrogé sur son talent, répondit avec sa brutalité connue : « Que voulez-vous que je vous dise de cette sotte bête (*vulgar idiot*) que

je n'ai jamais pu décider à lire les scènes de Macbeth, qui viennent quand elle est rentrée dans la coulisse ? »

Après le début de Kean, et un an avant la retraite de John Kemble, Macready débutait à Covent-Garden par le rôle d'Oreste dans une tragédie de Phillips et par l'Othello de Shakespeare. C'était Charles Young, une célébrité du temps, qui représentait Iago. Macready joua ensuite des adaptations de quelques romans de Walter Scott, et, en mai 1820, il conquit sa place au premier rang en interprétant le *Virginius* de Sheridan Knowles. En 1823, il passait à Drury-Lane pour y jouer le *Caïus Gracchus* de Knowles. Macready fit, en 1826, une tournée en Amérique, et à son retour il se fit entendre à Paris. Nos journaux saluèrent son succès en disant que c'était le meilleur des tragédiens après Talma. De retour à Londres, Macready créa le *Werner* de lord Byron. En 1832, il consentit, pour complaire au directeur Bunn, à tenir le rôle d'Iago à côté de Kean qui jouait Othello. La salle de Drury-Lane était comble, et le public se retira enthousiasmé. Je trouve à ce propos, dans les mémoires de Bunn, la curieuse anecdote qui suit : « Dans la représentation du 26 novembre 1832, dans laquelle Kean et Macready jouèrent ensemble pour la première fois, je fus bien diverti par les échantillons de langage shakespearien que ces gentlemen m'adressèrent à l'insu l'un de l'autre. Kean professait le plus souverain mépris pour le talent de Macready, et ce dernier était furieux de la façon dont Kean venait de se conduire avec lui. Kean

avait contraint son rival, par les poses qu'il prenait, à réciter de profil, et parfois même à tourner le dos au public pour donner la réplique à son malicieux interlocuteur. Le rideau baissé, Macready bondit dans mon cabinet et me déclara pompeusement qu'il ne jouerait plus avec M. Kean, et il finit par me demander, digne et majestueux, quelle était la pièce que je comptais lui faire jouer prochainement *avec cet être vulgaire!* Je lui répondis que je lui en écrirais, et je me rendis dans la loge de Kean que je trouvai occupé à enlever son teint maure et soutenant ses forces, dans cette opération, au moyen de grands verres d'eau-de-vie et d'eau. Je lui demandai quelle pièce il désirait jouer avec Macready. Il me répondit : Comment diable puis-je savoir dans quoi cet animal sait jouer ! »

C'est en septembre 1837 que Macready commença sa mémorable gestion de Covent-Garden par une reprise de *Winter's tale* de Shakespeare. Il la termina en juillet 1839, après avoir remis en scène *Henri V* avec une richesse d'accessoires inconnue jusqu'alors, et avec un tel nombre d'acteurs de talent que l'affiche semblait contenir toutes les forces *histrioniques* de l'époque. On ne saurait trop insister sur ce que Macready a fait pour la scène anglaise durant sa direction. Le public de cette période n'oubliera pas les plaisirs qu'il lui a offerts. *La Dame de Lyon* de lord Lytton et la comédie en cinq actes *Woman's wit* de Sheridan Knowles furent représentées pendant la première saison, et *Richelieu*, également de lord Lytton, obtint un succès remarquable pendant la seconde. Les re-

prises de Shakespeare, toutes reproduites soigneusement dans leur entier, eurent pour peintre de décors l'éminent artiste Clarkson Stanfield.

Après une courte tournée en province, Macready visita de nouveau l'Amérique. Revenu en Angleterre, il fut appelé par le roi Louis-Philippe à Paris, où il donna une série de représentations shakespeariennes. En 1845, on le retrouve au Princess-theatre jouant *Hamlet*. En 1846, il y jouait *King Lear* et *the King of the commons* du révérend M. White.

En 1848 eut lieu le troisième voyage de Macready en Amérique. C'est dans ce voyage que quelques partisans new-yorkais de Forrest, l'acteur américain, tentèrent de le chasser de la scène du théâtre Astor. Le whisky aidant, une échauffourée terrible s'ensuivit. L'acteur anglais manqua d'y perdre la vie. Il fallut appeler la garde pour réprimer l'émeute, et la troupe fut forcée d'avoir recours aux armes. Vingt-deux personnes furent tuées sur place, on ramassa trente blessés. De retour à Londres, Macready résolut de se retirer du théâtre. On organisa pour lui une représentation à bénéfice au Haymarket, en février 1851. C'est dans cette soirée qu'il prit définitivement congé du public. La police dut former la haie dans les rues avoisinantes pour rendre possible l'entrée du théâtre. A l'intérieur, l'orchestre des musiciens avait été converti en stalles. Les applaudissements furent tels que le bénéficiaire dut rester en scène un temps infini avant de pouvoir prononcer ses paroles d'adieu.

Le 1er mars, un banquet fut offert au grand comédien dans le *hall of Commerce*. Lord Lytton présida ce banquet. Macready se retira à Sherborne, dans le Dorsetshire ; il se fixa ensuite à Cheltenham, où il est mort il y a deux ans.

CHAPITRE XIX.

THÉATRE ITALIEN.

I.

Coup d'œil d'ensemble.

Le XVIIIe siècle s'était refermé sur Alfieri et sur Goldoni, les deux plus illustres représentants de la tragédie et de la comédie dans la péninsule italienne. Le XIXe siècle s'ouvre avec Monti comme chef de l'école tragique, et il donne pour successeurs à Goldoni: Gherardo de Rossi, Camillo Federici, Alberto Nota et le comte Giraud, auteurs comiques de beaucoup inférieurs en talent au fécond et spirituel Vénitien. Niccolini vient, en 1810, renforcer le camp tragique, où se signalent également Pindemonte, Foscolo et Silvio Pellico; puis paraît Manzoni, et à la suite naissent les autres écrivains de la période de 1820, qui ont la prétention de représenter les classiques *mitigés* de l'Italie. Au point de vue de la composition dramatique, ces poëtes ne font pas faire à l'art un seul pas en avant. La comédie demeure dans un état d'infériorité plus notable encore avec le Vénitien Augusto Bon, qui continue, en l'affaiblissant, l'école goldonienne. L'école moderne apparaît enfin dans la comédie et dans le drame avec M. Gherardi del Testa, les deux Marenco, MM. Giacometti, Paolo Ferrari et toute la brillante

pléiade des auteurs nouveaux. Cette école se développe sous l'influence de l'école réaliste française, et elle l'imite parfois en se l'assimilant, sans donner pourtant dans les exagérations et dans les folies, qu'elle blâme et qu'elle évite avec un soin scrupuleux.

Nous allons maintenant parcourir les différentes phases que nous venons d'indiquer. Le marquis Cesare Trevisani adressait, il y a huit ans, un rapport au ministre de l'instruction publique d'Italie sur l'état de la littérature dramatique contemporaine. Dans ce rapport, qui a été publié, il cherche à établir que le défaut d'invention des écrivains italiens de la première période de notre siècle résulte de l'absence de toute liberté politique à cette époque. Goldoni, selon M. Trevisani, dut se borner, pour cette raison, à de simples tableaux de mœurs. A cela je réponds que d'abord il est bien heureux que Goldoni n'ait pas remplacé sa gaieté charmante par le développement de thèses politiques et sociales, et que s'il avait fait cela il ne serait plus Goldoni. Jamais, au temps de la domination autrichienne, les tragédies de Monti, de Foscolo, de Niccolini et de Manzoni ne se sont privées, sous forme d'allusions, de parler de la liberté absente, et c'est à ces allusions qu'ils doivent une partie de leurs succès. Rappelons-nous le temps où, chez nous, le théâtre de la rue Richelieu attirait la foule avec les perruques de Germanicus et de Sylla.

II.

Période des successeurs d'Alfieri : Monti, — Foscolo, — Pindemonte, — Niccolini, — Manzoni, — Benedetti, — Della Valle, — Silvio Pellico.

Vicenzo Monti, né en 1754 et mort en 1828, était déjà parvenu à l'apogée de sa gloire lorsque le siècle s'ouvrit. Son *Aristodemo*, pièce sans action mais écrite d'un beau style, le désigna comme le rival et le successeur d'Alfieri. *Galcotto Manfredi*, son second ouvrage, ne rencontra pas la faveur qu'avait obtenue *Aristodemo*. *Caïo Gracco*, qui contient de nobles caractères et que distingue une suprême élévation de pensée et de style, porta la gloire de l'auteur à son comble. L'argument de *Caïo Gracco* n'est pas bien compliqué. Caïus arrive de Carthage à Rome pour lutter contre le tribun Opimius engagé dans le parti des patriciens. Vaincu dans le conflit et condamné à mort, il se perce de l'épée que lui offre sa mère : « Tiens, mon fils, lui dit l'illustre Cornélie, et meurs avec honneur. — Je reconnais ma mère à ce don ! répond le tribun ; à ce coup reconnaissez votre fils. » Et il se frappe pour se soustraire à la vengeance de ses ennemis. Monti, le jeune poëte lyrique de la *Bassviliana*, où il flétrit en vers si énergiques la condamnation de Louis XVI, publia aussi le *Prometeo*, poëme magnifique où il chante les louanges du jeune général Bonaparte. En 1810, Monti écrivait sa belle traduction en vers

de l'*Iliade*, et, après la chute de l'Empire, il chantait les louanges de l'Autriche dans ses poésies intitulées : *Il Mistico Omaggio*, *Il Ritorno d'Astrea* et l'*Invito a Pallade*. Il avait commencé par chanter le Pape et la République. L'illustre poëte était, comme on voit, un homme assez versatile.

Né d'une mère grecque et d'un père vénitien, Ugo Foscolo fut, comme Monti, un poëte éminent, qui se fit par occasion auteur dramatique. L'écrivain à qui nous devons le poëme si remarquable intitulé *I Sepolcri* donna trois tragédies : *Tieste*, *Aïace* et *Ricciarda*. *Tieste*, représenté en 1799, quand Foscolo comptait à peine seize ans, ne nous montre qu'une paraphrase de Sénèque écrite en très-beau style. *Aïace*, joué en 1811, est plus lyrique que dramatique. *Ricciarda* se recommande par une composition plus étudiée et plus savante. Le rôle de l'héroïne offre un véritable intérêt, les caractères de Guido et de Guelfo sont nettement dessinés. En 1815, Ugo Foscolo, poursuivi par la police autrichienne, se réfugia en Angleterre et se condamna à ne plus écrire. Il mourut en 1828.

Le Véronais Ippolito Pindemonte, grand poëte aussi, auteur des *Sermoni*, des *Viaggi*, des *Épîtres* et d'une excellente traduction en vers de l'*Odyssée*, écrivit sa tragédie d'*Arminius* pour la lecture plutôt que pour la représentation. Arminius est une allusion à Bonaparte, comme l'étaient le *Marius* d'Arnault et le *Sylla* de Jouy, mais une allusion offensive. Arminius veut se faire roi. Pour démontrer à son beau-père qu'il a tort de rêver l'usurpation, son gendre Thelgast, l'un

des chefs chérusques de son armée, l'assassine. L'invention se borne là. Chargé de ce léger bagage, Pindemonte ne figure que pour mémoire dans la liste des poëtes dramatiques de l'Italie.

Né en 1782 et mort en 1861, Niccolini débuta en 1810 par une tragédie de *Polissena* qui obtint le prix décennal. Cette œuvre, magnifiquement écrite, contient des scènes vigoureuses, malgré le peu de nouveauté qu'offre le sujet. Elle fut très-remarquée dans son temps et fit concevoir du jeune débutant les plus belles espérances. *Nabucco*, qui, en 1819, succéda à trois faibles productions, *Medea*, *Ino* et *Edipo*, n'obtint qu'un succès d'allusion. Nabucco, c'était Napoléon à la veille de sa chute; Amiti, c'était Marie-Louise; Vasti, Mme Letizia; Mitrane, le pape Pie VII; Arsace, Carnot; Asfene et Araspe, Caulincourt et le duc de Raguse. Cette tragédie était toute semée de vers à effet renfermant des tendances cachées. Le tyran disait:

> « *L'armi, l'oro, la fama, ai recalcati tolsi, e lasciai, maggior vendetta, il trono.* »

(« A ces rois que je foulais aux pieds je pris leurs armes, leur or, leur renommée, et je leur laissai, vengeance plus grande, leur trône. »)

Les véritables tragédies scéniques de Niccolini commencent en 1827, lorsqu'il donna au théâtre *Antonio Foscarini*, son meilleur ouvrage. L'auteur nous montre, dans une suite de scènes très-mouvementées, Antonio Foscarini, le fils du doge, courtisant la femme du vieux Contarini, l'un des trois in-

quisiteurs d'État. Il est surpris par le mari et forcé de chercher un asile au palais de l'ambassadeur d'Espagne. La loi de Venise le condamne à mort pour avoir entretenu des relations avec un ambassadeur étranger. Il meurt sans avouer son amour, quand un seul mot pouvait le disculper du crime politique qu'on lui impute. *Jean de Procida* (1830) était encore une pièce à tendances libérales. La pauvre tragédie ne se tira que difficilement des griffes de la censure autrichienne. *Ludovico Sforza* (1834), *Rosmunda d'Inghilterra* (1839), *Beatrice Cenci*, *Agamennone*, *Arnaldo da Brescia* (1845) et *Filippo Strozzi* (1847) complètent l'œuvre de cet éminent écrivain, le véritable auteur tragique de cette période. *Arnaldo da Brescia* garde les allures de la pièce à tendance; le style en est sentencieux et déclamatoire. Arnaldo échange des tirades interminables avec ses interlocuteurs. Le pape Adrien IV ne lui cède en rien pour la prolixité; il parle non comme un homme, mais comme un livre. Dans *Filippo Strozzi*, l'auteur s'inquiète un peu plus du drame. Un étranger entre à Venise chez Filippo Strozzi. Cet étranger jette son manteau. Strozzi et ses amis reconnaissent Lorenzino de Medicis : « Pourquoi, dit l'un des assistants à Lorenzino. ta main est-elle cachée sous ton pourpoint ? — Baise-la, ami, répond le nouveau venu, baise-la, car elle est sainte, elle a frappé le tyran. — Tu es blessé? — Oui. » On demande au vindicatif Florentin comment il a pu frapper son parent ! Il cite l'exemple de Brutus. « Je n'ai fait, dit-il, que tuer un vil serpent qui dormait

dans la fange. » Strozzi et les exilés retournent à Florence pour y rétablir l'ancien gouvernement de la république. Mais le peuple les abandonne et proclame Cosme comme son duc. Strozzi en est réduit à se suicider pour échapper à ses juges.

Manzoni reste bien loin de Niccolini pour la conception dramatique, mais c'est un brillant poëte lyrique. Il a écrit deux tragédies, qui ne sont que le complément de son œuvre; ces tragédies ont pour titres *Il conte Carmagnola* et *Adelchi*. Le premier de ces ouvrages fut publié en 1820, le second en 1824. Ce sont de magnifiques poëmes comme langage et comme reconstruction de caractères historiques, mais, disons-le sans crainte de nous heurter au préjugé reçu, ce sont aussi de très-faibles compositions scéniques. *Carmagnola* ne contient pas un seul rôle de femme ayant quelque relief, et il roule tout entier sur une question politique qui nous intéresse peu. La lutte d'Adelchi, le fils du roi lombard Desiderio, contre les Francs de Charlemagne, ne met en jeu aucune passion humaine, et ne constitue en réalité qu'une tragédie chronologique sans le moindre intérêt, encore cette chronologie n'est-elle pas exacte. Adelchi ne mourut pas comme le poëte milanais le fait mourir, mais, échappé aux vengeances des Francs, le prince lombard trépassa de sa belle mort, à Constantinople, plusieurs années après avoir perdu sa couronne. Gœthe a écrit un éloge exagéré du *Carmagnola* de Manzoni. Il avoue pourtant que les opinions peuvent être partagées « sur cette manière d'amener et de

distribuer les scènes d'une tragédie ». Il n'y a en effet aucune liaison entre les scènes qui composent ce poëme dramatique. Le héros n'est qu'une pâle imitation du Wallenstein de Schiller, mais un Wallenstein sans Thécla et sans Max Piccolomini. Mathilde et Antonietta Visconti, la fille et la femme du fameux condottiere, ne paraissent qu'au cinquième acte, et pour se lamenter sans agir. La résignation et les discours de Carmagnola dans sa prison rappellent l'Egmont de Gœthe, mais on cherche vainement dans le poëme italien la note attendrie et vraie, qui manque partout au milieu de ce riche langage inutilement dépensé. Manzoni passe pour un rénovateur de la tragédie d'Alfieri et de Monti : c'est une réputation usurpée. Manzoni écrit bien une préface contre les trois unités, ce qui, en 1820, n'était pas, disons-le, une hardiesse bien hâtive ; mais le romantisme du poëte milanais n'influe en rien sur le plan de ses deux tragédies, qui sont et demeurent beaucoup moins dramatiques que celles de ses prédécesseurs Monti et Niccolini. La liste des tragiques illustres de cette époque se complète par Benedetti, auteur de *Druso* et de *la Conspiration de Milan*, par Della Valle, qui écrivit la *Medea*, et par Silvio Pellico, dont la *Francesca da Rimini* obtint un certain succès, malgré sa faible contexture et le platonisme de son amour trop civilisé ! Nous sommes loin, dans cet ouvrage honnête et modéré, de la passion dantesque :

La bocca mi baccio tutto tremante.

III.

Période des successeurs de Goldoni : Gherardo de Rossi, — Augusto Bon, — Alberto Nota, — le comte Giraud.

Cette période est peu inventive. Pour la forme et pour le fond, elle ne s'éloigne guère du sentier tracé par le maître vénitien. Gherardo de Rossi, dans le *ragionamento* qui précède ses œuvres, se déclare partisan des trois unités. Il préfère une intrigue simple à une grande complication d'événements, parce que, dans le peu d'heures prescrites à la durée de la comédie, il est difficile de renfermer des événements compliqués. Il s'élève également contre l'exagération des caractères, qui tend à les faire ressembler à des caricatures. En cela il se vante de suivre la leçon donnée par Molière, qui n'excéda jamais la mesure. Gherardo de Rossi, né à Rome en 1754, et directeur de l'académie de Naples en 1816, appartenait, comme on voit, aux deux siècles, et il inclinait plutôt pour le XVIIIe que pour le XIXe. L'édition de ses comédies contient seize pièces, toutes en trois actes et en prose, à l'exception d'une seule qui est en un acte. C'est une continuation de Goldoni amoindri. Tout cela se meut dans les limites d'une société qui n'existe plus, où les parasites, les femmes légères, dépensières et emprunteuses, les maris complaisants et l'inévitable cavalier servant jouent les principaux rôles. Il en est ainsi

dans *le Second Jour de mariage.* L'infortuné Giacinto se débarrasse des maris équivoques de sa femme en la conduisant à la campagne. *La Prima Sera dell' Opera* nous montre des bourgeois sans le sou, peu scrupuleux sur la manière de se procurer l'argent nécessaire à leur vie dissipée. Eugenia, femme de Flaminio, n'ayant pas trois sequins dans sa bourse pour louer une loge à la première représentation d'un opéra nouveau, rêve de les emprunter à quelqu'un. « Ce serait la première fois, dit-elle, que j'aurais manqué à pareille fête ! Que diraient mes amies ? que deviendrait mon honorabilité ? » Son domestique vient à passer ; elle lui demande les trois sequins. Trivello ne veut les avancer que sur gage. La dame, alors, lui donne des couverts à porter au mont-de-piété. Trivello revient avec le prêt, mais le mari s'empare de la somme et achète une loge pour y conduire une amie de sa femme, Clarice, avec laquelle il est du dernier bien. L'auteur nous conduit ensuite au café du théâtre, où nous rencontrons le lieutenant Silvio qui fait payer par un naïf un coupon de loge qu'il veut offrir à des dames et le souper qui suivra la représentation. Le lieutenant est l'amant d'Eugenia, sous le titre de cavalier servant. Flaminio, sa femme, Clarice, le lieutenant et les autres se trouvent dans la loge qu'a louée Flaminio avec l'argent du mont-de-piété. Le lieutenant cède au riche Giacinto le droit de courtiser Mme Flaminio. Flaminio fait, de son côté, des scènes de jalousie à Clarice. C'est, en fin de compte, Giacinto qui paie la collation commandée par le lieutenant et la voiture de

louage qui a conduit tout ce monde à la première représentation. Giacinto est heureux, mais il fait tristement la récapitulation de la soirée : « Six écus prêtés et par conséquent perdus, le jeu, les pourboires, le souper, la voiture, deux ducats de rafraîchissements : c'est une soirée bien chère ! » La comédie est, du reste, amusante ; et si elle se tient aussi près de la vérité que le dit l'auteur, elle nous révèle, il faut l'avouer, d'étranges mœurs. L'action se passe pourtant à Rome, et l'on se croirait à Venise au temps de Casanova.

Les pièces de Camillo Federici (pseudonyme de Viassolo) sont au nombre de soixante-six ; elles appartiennent à la même époque que celles de Gherardo de Rossi. Elles se modèlent sur le répertoire allemand plutôt que sur le répertoire français. Ainsi *Uno Riparo peggior del male* rappelle de très-près *la Conscience* d'Iffland. C'est l'histoire d'un jeune homme qui vole son père pour payer une dette de jeu. *L'Uomo migliorato dai rimorsi* est une vraie contrefaçon de Kotzebue. *Il Giudice del proprio delitto*, *La bugia vive poco*, *Il Ciabattino*, *La Filosofia de' birbanti* contiennent de jolies scènes, mais qui n'ont rien de bien original.

Le Vénitien Augusto Bon florissait vers 1815. Il cherche à continuer la comédie de caractère. Il s'attaque non pas aux nuances, mais aux caractères tranchés. Il a le tort de choisir des sujets qui prêtent plus au mélodrame qu'au domaine comique. Ainsi *L'Envieuse*, *Le Méchant*, *Le Soupçonneux* ne lui fournissent pas des canevas d'une gaieté bien folle. Le

personnage d'Elena (l'envieuse) est particulièrement repoussant. Cette créature cherche bassement à compromettre sa cousine Ernestina pour lui enlever son prétendu. Sa conduite n'inspire naturellement que peu de sympathie, et elle n'agit pas assez vigoureusement pour obtenir l'effet par l'horreur même que son caractère pourrait inspirer. *La Matrimoniomanie*, *Le Mariage par nécessité*, *Le Philosophe et la Femme*, *La Femme et les Romans* sont des ouvrages mieux conçus, mais qui ne passent pas la limite d'une honnête et honorable médiocrité.

Alberto Nota est encore un auteur comique du temps du premier Empire. Il a écrit plus de quarante pièces, dont dix ont été traduites en français par Bettinger et publiées en 1839 par Bayard, avec une introduction de Scribe traitant de la comédie en Italie et en France. Ces ouvrages continuent l'école française du XVIII[e] siècle, que Nota entremêle au comique bourgeois de Goldoni et au drame larmoyant de Kotzebue. Quand il cherche l'étude des caractères, il choisit des nuances peu intéressantes, comme *Le Progressiste*, *Le Philosophe célibataire*, *La Femme ambitieuse*. Il aborde aussi de temps en temps les grandes biographies historiques, *Pétrarque et Laure*, *Ludovico Ariosto*, *Torquato Tasso*. Ces dernières pièces ferment la carrière de Nota ; elles furent représentées de 1830 à 1834. Nota mourut en 1847. Le *Pétrarque* éprouva une demi-chute, quoiqu'il fût joué par Carlo Ferri et par la célèbre Carlotta Marchionni. Demarini, le Talma italien de cette époque, refusa le rôle de

Torquato Tasso, qui fut créé par l'acteur Gottardi et obtint une réussite modérée à Naples, au théâtre de Fiorentini. L'une des meilleures parmi ses comédies est certainement celle que l'auteur intitule *les Premiers Pas dans l'inconduite*. Elle a quelque anologie avec *l'École des vieillards* de Casimir Delavigne, mais elle vit le jour seize ans plus tôt.

Le comte Giraud, qui débuta vers le même temps que Nota, est resté célèbre par sa charmante petite comédie *l'Ajo nell' imbarazzo* (*le Précepteur dans l'embarras*), représentée pour la première fois à Rome en 1807, et qui fut arrangée pour nos théâtres du Gym nase et des Variétés par Verner et Mélesville. *La Capricieuse corrigée* n'est qu'une imitation de *la Coquette corrigée* de Lanoue, mais le sujet est traité sans délicatesse dans la pièce italienne. *L'Innocente in periglio*, joué par la compagnie Perotti, obtint un grand succès à Rome en 1807. C'est une comédie larmoyante. Giraud a composé plusieurs bouffonneries amusantes, comme *La Conversazione al bujo*, imitation des *Rendez-vous bourgeois*, *La Casa disabitata* et *Le Merle pris à la glu*. C'est, en somme, le meilleur. écrivain de la petite phalange qui ferme la première période de la comédie italienne du XIXe siècle.

IV.

2me PÉRIODE. — La tragédie et le drame. — Les deux Marenco. — MM. Giotti, Montanelli, Giacometti, Ricciardi, Dall' Ongaro, Sabbatini, Virgiliis, Nocchi, Cavallotti, Pietro Cossa, Cuccinello, Chiossone. — Le duc de Maddaloni. — Le marquis de Campodisola.

La tragédie reprit la lutte commencée par Alfieri et poursuivie par Niccolini, qui, dans le propre pays du Dante, dans son idiome rajeuni, avait osé ressusciter la pensée du grand Gibelin. Carlo Marenco marcha dans cette voie, d'abord timidement avec son *Comte Ugolin*, son *Buondelmonte* et son *Corso Donati*, puis plus résolûment avec son *Corradino*, où il personnifie, au milieu du XIIIe siècle, le sentiment de l'indépendance italienne, le grand objectif des esprits du temps nouveau. Carlo Marenco est le premier, après le Sestini, qui mit à la scène l'argument dantesque de la *Pia di Tolomei*, sujet tout intime et très-intéressant. La mort enleva le poëte en 1848, avant qu'il eût donné la mesure de ses forces. Sa renommée littéraire fut continuée et dépassée par son fils Leopoldo Marenco, qui, s'abstenant de toute idée politique, s'attacha plutôt à reproduire des sujets de la vie intime. Sa *Piccarda Donati*, tragédie dont il emprunta la matière au troisième chant du *Paradiso* de Dante Alighieri, est plus lyrique que dramatique. On ne prend pas un intérêt

bien vif à ce Corso Donati, le frère de Piccarda et le chef des blancs, non plus qu'à Guidamonte, l'amant de Piccarda, que Corso tue dès le troisième acte. Après cette catastrophe épisodique, le drame se transporte sur la jeune fille, qui prend le voile et meurt fidèle à son premier amour. La *Sapho*, du même auteur, représente plutôt une héroïne moderne qu'une fille de l'antiquité grecque. *Jacopo Bussolari* nous montre, au contraire, un portrait historique assez bien buriné de ce moine citoyen qui, à l'heure du péril, défendit la ville de Pavie avec l'épée, comme en des jours meilleurs il l'avait attaquée avec la parole.

Le Fauconnier de Pietra Ardena, drame en trois actes en vers, est une pièce simple, sans grandes combinaisons, mais pleine de beaux sentiments naturellement et noblement exprimés. Ce fauconnier, réfugié dans une cabane des Alpes, n'est autre que le marquis Aleramo, qui a enlevé du palais de son père la belle Adelasia, fille de l'empereur Othon Ier. Le hasard des combats amène dans cette pauvre cabane l'empereur, vaincu et blessé, que ses ennemis poursuivent. La cabane est cernée, le fauconnier saisit à la muraille une épée : « Cette épée fut vaillante, dit-il, mais le bras qui la portait fut abattu par l'injustice d'un souverain. Qu'on me permette de la ressaisir, et l'empereur sera délivré. » Le marquis sauve en effet son souverain, qui lui accorde sa grâce et légitime son mariage.

Speronella, tragédie en cinq journées et en vers, retrace encore un tableau du moyen âge italien qui se recommande par un mouvement scénique assez vif et

par une couleur de bon aloi. La fille d'un seigneur padouan, enlevée par Pagano della Torre, vicaire impérial, est délivrée de captivité par Berardo da Baone, qu'elle aime et dont elle a refusé la main. Elle meurt en lui avouant qu'elle l'a toujours aimé, mais « qu'elle ne pouvait lui faire don de ces misérables membres qu'un autre avait profanés ». La pièce se termine par un cri de vengeance des héros padouans contre l'étranger, et le serment de ne pas déposer les armes avant d'avoir uni par un lien indissoluble les villes qui s'étendent de l'Adige au Tessin, du Mincio à l'Adda.

Marcellina, drame en vers, se déroule dans l'intimité de la vie moderne. Marcellina et Adèle, élevées au même foyer, s'aiment comme deux tendres sœurs, mais Marcellina s'éprend du fiancé de sa sœur, et la jalousie fait éclater son secret. Le père, indigné de cette trahison, déclare à Marcellina qu'elle n'est qu'une enfant trouvée à la porte de sa maison. Marcellina se jette à l'eau de désespoir, et on la rapporte mourante. Elle demande pardon aux fiancés et leur fait jurer qu'ils s'uniront après un deuil d'un an. Ce petit mélodrame ne manque pas de mouvement et d'intérêt; il fait vibrer parfois la corde du sentiment. Le sujet de *Tecla*, drame en cinq actes en prose, appartient aussi à la vie de nos jours. La pièce offre de l'intérêt, et l'auteur en développe les péripéties avec habileté. Le sculpteur Mario, appelé dans un couvent de Rome pour modeler une statue de sainte Claire, se voit invité par la supérieure à reproduire les traits d'une novice de la maison. Cette jeune fille est une merveille de beauté;

Mario en devient éperdument amoureux. Les circonstances mettent fin aux visites du sculpteur, et il ne revoit plus son cher modèle. Après quelques années, il va épouser une veuve, quoiqu'il garde toujours dans son cœur un tendre souvenir pour la charmante apparition. Sa fiancée lui présente sa fille, qui se trouve être la novice du couvent romain. Placé ainsi entre ses deux amours, Mario est sur le point d'en finir avec la vie, lorsque ses amis font irruption dans son atelier. L'un d'eux soulève le voile mystérieux qui recouvre un buste soigneusement caché. Tecla reconnaît sa fille dans ce marbre, et elle apprend ainsi le motif de l'abandon et de la misanthropie subite de son fiancé ! Tecla se sacrifie après bien des combats, et elle unit les deux amants, qu'elle réconcilie.

M. Napoléon Giotti fait partie de la phalange des dramatistes qui, en 1848, écrivit des pièces à tendances libérales et patriotiques. Il montre dans l'empereur Frédéric Barberousse l'incarnation de la force contre le droit. Le vicaire de Jésus-Christ représente, au contraire, l'idée de liberté et de nationalité, parce qu'il jure l'extermination de la puissance étrangère. Dans son drame intitulé *Les Huguenots,* M. Giotti ne s'élève pas à la hauteur de son sujet. Il réduit les proportions de ce grand fait politique et religieux à une intrigue entre une certaine Maria, comtesse de Tigny, et son amant Gaston de Villars. La Saint-Barthélemy, dans la pièce de M. Giotti, n'a d'autre cause que la jalousie du roi Charles IX, qui veut se venger d'un rival. Les personnages de Catherine de Médicis, de Guise et de

Coligny restent sans grandeur et sans effet. La forme littéraire de l'auteur appartient à l'école de Niccolini. M. Giuseppe Montanelli, qui joua un rôle dans la révolution toscane, en 1848 et 1849, vivait en exil lorsqu'il publia sa tragédie de *Camma*, que nous avons vu représenter à Paris par Mme Ristori. En Italie, l'œuvre fut jugée sévèrement : on lui nia l'originalité et on lui reprocha de sacrifier la vérité et l'art à l'effet brutal.

L'un des plus féconds parmi les auteurs dramatiques de cette seconde période est M. Paolo Giacometti, qui, depuis 1841, a donné au théâtre environ quatre-vingts pièces, tragédies, drames, comédies, et dont Mme Ristori a porté le répertoire sur tous les théâtres du monde. Parmi les tragédies, celles qui ont reçu le meilleur accueil en Italie sont la *Judith* et le *Sophocle*. La *Judith* fut écrite en 1857 pour la troupe Ristori, et jouée pour la première fois à Madrid, au théâtre de la Calle de Jovanellos. L'invention se contient dans les limites du simple sujet biblique. Les deux premiers actes, qui se passent à Béthulie, nous montrent les habitants mourant de faim et de soif, et Judith se dévouant pour les sauver. Au troisième acte, elle habite déjà depuis plusieurs jours le camp d'Holopherne, et elle y est restée pure et vertueuse, préparant le meurtre. Le banquet du général assyrien a lieu au quatrième acte ; mais, selon les us classiques, le spectateur n'y assiste pas et il doit se contenter du récit de Judith à sa suivante Abramia. Deux soudards ont voulu l'embrasser : elle s'est réfugiée dans le quartier d'Holopherne. Le général est ivre et en train de cuver son

vin. On le transporte dans sa tente. Judith a une scène de rivalité avec l'ancienne favorite du satrape, laquelle s'évanouit à propos pour lui laisser accomplir son acte de vengeance. On entend le cri d'Holopherne, et la belle Béthulienne reparaît l'épée à la main, disant : « Je suis toute couverte de sang, mais chaste. »

La tragédie intitulée *Sophocle* n'est pas plus riche d'incidents. La scène du tribunal, la seule intéressante, arrive au troisième acte ; le reste n'est que déclamation. Sous le rapport tragique, M. Paolo Giacometti est donc bien loin des bons imitateurs de Monti et de Niccolini. Les drames historiques de l'auteur de *Sophocle* et de *Judith* ne sont guère plus riches d'invention que ses tragédies, M. Trevisani le dit lui-même dans son rapport officiel. Selon lui, ils ont le défaut d'avoir été peu médités et ils ne présentent aucune innovation d'art : « L'auteur accepte la forme convenue et il réussit à maintenir l'attention de l'auditoire, même lorsqu'il n'arrive pas à l'émouvoir et à le convaincre. Il ne creuse pas profondément les raisons de l'histoire, et il confond souvent les opinions et les tendances d'un siècle avec celles d'un autre siècle. Il ne sacrifie rien à la beauté esthétique et borne l'importance dramatique à frapper fortement et à l'imprévu. Son style est faux, déclamatoire et souvent vulgaire. C'est cependant de tous les auteurs italiens celui qui possède l'esprit le plus apte au théâtre. » Ce jugement du rapporteur officiel est sévère, mais il ne me paraît pas tout à fait injuste.

Le *Torquato Tasso* (1855) est l'un des drames les

mieux réussis de M. Giacometti ; il jouit d'un meilleur crédit que ses premiers ouvrages en ce genre, le *Camoens*, *Colomb*, *Luisa Strozzi* et *Paolo da Novi*. *Camilla Faa da Casale* et *Cola Rienzo* datent de 1838. *Bianca Maria Visconti*, jouée pour la première fois à Madrid en 1860 par Mme Ristori, me semble un sujet lugubre, une pièce sans passion, tournant toujours dans le même cercle. La critique italienne blâma généralement cet ouvrage, très-vivement défendu par l'auteur dans sa préface.

M. Paolo Giacometti a dessiné deux grandes figures historiques pour Mme Ristori : *Marie-Antoinette* (1869) et *Renée de France* (1873). Ces deux pièces-chroniques, combinées à la façon des drames à tableaux de notre ancien théâtre Historique, ne rappellent les ingénieuses et intéressantes créations d'Alexandre Dumas que par la multiplicité des incidents et le grand nombre des personnages. M. Giacometti déroule successivement devant nos yeux toute la vie de l'infortunée reine de France depuis 1786 jusqu'à 1793. Cette action, multiple et confuse, ne contient aucune invention qui soit propre à l'auteur. *Renée de France* fut jouée à Londres pour la première fois. La censure anglaise retrancha de la brochure tous les passages empruntés au texte de la Bible. On voit passer au milieu de cette succession de tableaux Jeanne d'Albret, Catherine de Médicis, Marguerite de Valois, Charles IX, le cardinal de Lorraine, Théodore de Bèze, l'amiral Coligny, et tous les sanglants acteurs de la terrible catastrophe de la Saint-Barthélemy. Dans cette pièce,

sans intérêt réel, il est impossible de voir autre chose qu'une chronique dramatisée. Nous parlerons plus loin des comédies de M. Paolo Giacometti.

C'est à Paris que M. G. Ricciardi, exilé de son pays, a publié ses principaux drames : *La Ligue lombarde*, *Masaniello*, *L'Expulsion des Autrichiens de Gênes*. Ce sont des ouvrages à tendances politiques qui n'ont pas une grande valeur littéraire. M. Giuseppe Checchetelli fit aussi des tragédies d'allusion. A Rome, où vivait le poëte, l'allusion était plus difficile à produire. Sa *Vannina Corsa*, sa *Giusemberga di Spoleto* où il peint la lutte des Lombards contre les Francs leurs oppresseurs, son *Manfredi* où il exhume la rivalité de l'Empire et de la Papauté, ne lui valurent pas les faveurs de la censure romaine; mais les partisans de la réforme politique et de l'unité italienne lurent avec émotion et acclamèrent l'élan poétique qui parlait à leur passion un langage élevé, digne en tout point de l'école d'Alfieri et de Niccolini. Le duc de Ventignano, plus connu sous le nom de Cesare della Valle, suivit dans sa *Médée* le chemin tracé par Alfieri. C'est l'un des meilleurs échantillons de la tragédie néo-classique de ce temps. M. Campagna réussit moins bien dans sa tentative de refaire, à la manière d'Alfieri, le *Ludovic de More* du grand poëte Niccolini.

Un écrivain vénitien, M. Francesco dall' Ongaro, tenta de sortir de la forme conventionnelle donnée par ses contemporains au drame historique. Son *Fornaretto*, espèce de mélodrame, ne manque pas d'un certain intérêt, surtout dans sa première partie. Le sujet

est une cause célèbre vénitienne. Il contient de bons types populaires. Les deux derniers actes gâtent malheureusement les trois premiers. La pièce commence ainsi : Au lever du rideau deux hommes se battent sur une place de Venise ; l'un tombe mort, l'autre s'enfuit, favorisé par la nuit. Un jeune boulanger (un fornaretto), qui vient apporter la provision au palais de Lorenzo Barbo, trébuche en heurtant du pied le cadavre. Il le soulève dans ses bras et reconnaît dans le défunt les traits de messer Alviso Guoro, jeune patricien qu'il hait parce qu'il le croit l'amant de sa fiancée Annella. On aperçoit le fornaretto penché sur le cadavre, l'injuriant et le maudissant. Il s'échappe tout ensanglanté. On le poursuit jusque dans le palais de Lorenzo Barbo, où on l'arrête, l'accusant de meurtre. Bientôt on découvre que l'infortuné messer Alviso venait nuitamment au palais Barbo pour la femme de Lorenzo et non pour la suivante Annella. On apprend ensuite que le véritable meurtrier est le patricien Lorenzo lui-même, qui a voulu punir l'amant de sa femme en évitant le scandale. La vérité se fait jour trop tard. Le pauvre boulanger est condamné et décapité entre les deux colonnes de la piazetta. Ce n'est qu'après son supplice que le coupable vient se livrer lui-même aux avogadors.

Les Dalmates du même auteur représentent un informe essai de mélodrame du vieux temps. *Le Dernier Baron* est une pièce qui veut démontrer l'insuffisance des lois actuelles pour punir le crime quand il part de haut. M. Dall' Ongaro compte encore parmi

ses ouvrages à succès une *Sibylle de Pompéi* et une *Bianca Capello*. Son style n'appartient pas à la grande école, mais on lui doit cette justice qu'il cherche autant qu'il le peut à s'affranchir du lieu commun.

Les drames de M. Giovanni Sabbatini sont vigoureusement conçus et très-riches en situations. Son premier ouvrage, *Alessando Tassoni*, le plaça tout d'abord au premier rang. C'était encore là, selon la mode du temps, une pièce à tendances libérales et à revendication contre la domination étrangère. L'auteur de la *Secchia rapita* y est représenté comme le type de l'esprit libre. Il reproche à ses compatriotes leurs lâches complaisances, et ose seul, armé de sa plume, faire la guerre à l'Espagne. Le drame historique en cinq actes qui suivit le *Tassoni*, *Bianca Capello*, sujet souvent traité au delà des Alpes, se développe sur une très-large échelle, mais il perd peut-être en profondeur ce qu'il gagne en surface. Nous voyons dans le prologue la blonde fille vénitienne fuir la maison paternelle avec son amant Piero Bonaventuri pour se réfugier à Florence. Elle trouve dans cette ville le prince François de Médicis, qui, avec le consentement du complaisant mari, devient son amant. Après avoir fait mourir de chagrin Jeanne d'Autriche, femme de François de Médicis, Bianca songe à épouser le futur grand-duc de Toscane, et, pour se rendre libre, elle fait assassiner son mari Piero Bonaventuri par les sicaires du prince. Puis elle devient grande-duchesse. La mère de Piero Bonaventuri a juré de venger la mort de son fils. Elle se

fait passer pour une bohémienne et vient dévoiler au grand-duc les crimes de sa femme. Elle conclut son discours en lui donnant un philtre qui le délivrera du sort que Bianca lui a jeté. La mère de Bonaventuri empoisonne dans un banquet Bianca Capello, à qui elle révèle au lit de mort et son nom et la cause de sa vengeance. Cet ouvrage est très-vif d'action, mais l'intérêt de curiosité en fait tous les frais. On ne sait à qui s'intéresser dès que la Bianca est entrée dans la voie de ses crimes. M. Sabbattini a écrit encore une *Piccarda Donati* d'après le Dante et un *Masaniello* dont il fait, contrairement à l'histoire, un héros, selon l'usage adopté. Ce sujet de Masaniello fut aussi traité par M. Pasquale de Virgiliis, écrivain napolitain, et par M. Raffaello Nocchi, Florentin, dont les drames obtinrent un honorable succès. *Les Gueux de mer* (*Y Pezzenti*), de M. Félix Cavallotti, retracent un épisode intéressant de la guerre des Pays-Bas au temps du duc d'Albe. On a reproché justement à l'auteur de s'être trop souvenu de l'*Hernani* de Victor Hugo et de l'opéra des *Huguenots* de Scribe. On aurait pu ajouter que son dénouement est très-proche parent de celui du *Trovatore*. Il y a pourtant du mouvement et de l'effet dans la pièce, dont le style est généralement poétique et littéraire. Le public a fait un favorable accueil à l'*Anna Maria Orsini*, représentée par Mme Ristori. *La Ligue lombarde* de M. Giuseppe Tradico manque de liaison et de suite dans la contexture du plan. Le prologue promet plus d'émotions que n'en donnent les cinq actes de la pièce.

M. Pietro Cossa possède toutes les qualités d'un vrai poëte. On lui doit une belle tragédie romantique intitulée *Néron*. La critique lui reproche d'avoir montré non l'empereur, mais l'artiste. Il ne s'agit en effet, dans ce remarquable ouvrage, ni d'Agrippine, ni de Poppée, ni de Sénèque, ni des Pisons, ni de Britannicus. Nous voyons Néron dans son intérieur, sous la domination de sa maîtresse Acté. Jalouse de son pouvoir, cette affranchie empoisonne, dans un banquet, une danseuse grecque que le maître a fait venir au palais pour ses plaisirs. Néron veut se venger, mais il n'en a pas le temps. Obligé de fuir, il est sauvé une première fois par Acté, et, quand il se cache chez Phaon où les prétoriens le découvrent, c'est encore Acté qui se perce le sein d'un poignard pour montrer l'exemple à son impérial amant. Après un bon premier acte, vient un second acte très-pittoresque, qui se passe chez un tavernier de Rome. On y voit Néron, travesti en homme du peuple, se battre avec un lutteur à qui il pardonne de l'avoir vaincu. La mort d'Églogue, la danseuse grecque empoisonnée par Acté au milieu d'un festin, donne lieu à une scène d'un puissant effet. Cette belle fille, les délices de la plèbe du théâtre, les amours de l'empereur, rayonne de joie et de jeunesse. Elle pâlit tout à coup, penche sa tête sur le sein de Néron et meurt. Acté triomphe. L'empereur menace ; les convives arrachent les couronnes de leurs fronts et s'enfuient épouvantés.

Le théâtre Valle, à Rome, vient de représenter, il y a quelques mois, un autre ouvrage de M. Pietro Cossa,

Plaute et son siècle, qui a obtenu un succès retentissant. Le mérite littéraire de l'auteur est loué à l'envi par tous les journaux italiens. La pièce n'est pas encore imprimée. Le *Sordello* de M. Cossa, l'un des premiers ouvrages du poëte, avait réussi modérément. C'est une tragédie à l'ancienne mode, où les discours remplissent quatre actes et où l'action n'apparaît qu'au cinquième, lorsque le trouvère Sordello boit le poison, avant de chanter ses vers où il est contraint de célébrer le mariage de celle qu'il aime, la belle Cunizza, sœur du tyran Ezzellino. Citons aussi, parmi les dramatistes de quelque valeur, MM. Cuccinello et Chiossone. M. Cuccinello est l'un des rares écrivains napolitains dont les ouvrages sont connus dans les autres provinces. Il appartient à cette classe d'auteurs qui recherchent de préférence les sujets violents. Son drame intitulé *Marianna la popolana* semble inspiré de nos pièces socialistes de 1830. Le démocratisme le plus intense règne d'un bout à l'autre dans le dialogue. Le ton de M. David Chiossone est plus humain et plus aimable. Ce dramatiste génois recherche au contraire les sujets sympathiques, et sa pensée reste toujours morale et édifiante. *Il Libro dei ricordi* (*Le Livre des souvenirs*) est, je crois, la mieux réussie des pièces de M. Chiossone, qui contiennent d'intéressants détails, mais qui ne brillent pas généralement par l'invention.

Deux drames en vers qui se distinguent surtout par de grandes qualités de style ont été représentés à Naples dans le courant du mois de mai dernier. L'un

est signé du duc de Maddaloni et a pour titre *Genesio*; c'est le théâtre des Fiorentini qui l'a produit; l'autre, qui s'intitule *Une Légende sicilienne*, est dû au marquis de Campodisola; il a été joué par la Société philharmonique, c'est-à-dire par la fleur de l'aristocratie napolitaine. Le drame du duc Maddaloni a pour sujet l'histoire du comédien Saint-Genest, que notre Rotrou mit en tragédie en 1630. La légende dramatisée par le marquis de Campodisola est tirée de la chronique du bâtard d'Aragon, racheté de captivité par une dame messinoise qu'il doit épouser et à qui, une fois libre, il refuse de tenir sa parole donnée. Ces deux drames patriciens, très-chaleureusement accueillis par le public de Naples, se recommandent, comme nous l'avons dit, plutôt par la forme que par le développement de l'action, qui reste d'une simplicité un peu trop nue.

V.

La comédie nouvelle. — MM. Giacometti et Gherardi del Testa.

Le rapporteur officiel constate qu'après l'abandon de la tradition goldonienne, le théâtre italien tomba dans l'imitation française, aussi bien pour la comédie que pour le drame. « Les traducteurs, dit-il, firent

encore pis : ils transportèrent dans une langue qui conservait à peine figure d'italien tout ce qui se produisait au delà des Alpes de plus théâtral et de plus énormément invraisemblable (*enormemente inverosimile*). Par cela le goût ne se corrompait pas moins que la morale. Ainsi notre théâtre, non-seulement n'était pas un porte-étendard et un initiateur de progrès et de moralité, mais une tribune de plaisanteries ignobles et de sentiments éhontés. » C'est à M. Paolo Giacometti que le critique officiel attribue l'honneur d'avoir écrit la première comédie contemporaine en vue d'une idée civilisatrice. « Le jeune poëte génois, dit-il, eut toutefois le tort de négliger la question d'art et de ne se préoccuper que de la satire. Il en résulte que le discours domine trop souvent l'action. » Dans sa première comédie, *le Poëte et la Danseuse*, M. Giacometti flétrit le laisser-aller de la jeunesse italienne s'attelant au char des actrices renommées et perdant le sentiment de leur dignité et de leur honneur. Cette comédie fut suivie, en 1845, d'une autre pièce à tendances politiques et sociales intitulée *Siamo tutti fratelli* (*Nous sommes tous frères*). M. Giacometti attaque dans cet ouvrage les ambitions personnelles, l'envie, la haine des paresseux et des incapables contre tout ce qui s'élève au-dessus d'eux par le talent et par le travail. Deux autres pièces, *la Femme* (*la Donna*) et *la Femme mariée en secondes noces* (*la Donna in seconde nozze*), furent acclamées par le public et par la critique comme des exemples bien réussis de la comédie morale, telle que la comprennent les cher-

cheurs de l'école italienne nouvelle. L'auteur, au lieu de présenter ses tableaux par le mauvais côté, s'attache au contraire à mettre en relief la partie honnête et idéale de ses sujets. Dans *la Femme* il ne montre que le type du devoir bien compris et du sentiment de la famille. *La Donna in seconde nozze* est regardée par beaucoup comme l'une des meilleures compositions du théâtre italien contemporain. Cet ouvrage met en scène la lutte entre l'amour conjugal et l'amour maternel, le devoir de la mère remariée envers ses enfants du premier lit. La formule déclamatoire n'entre pour rien dans cette composition, qui ne procède cette fois que par faits et par situations.

L'auteur aborde ensuite la satire politique dans ses *Métamorphoses*; et dans sa *Mort civile* il entreprend la critique de la législation. Il s'essaie au genre ultra-comique avec ses *Quatre Femmes dans une maison* et *le Lendemain de l'ivrogne*. Son répertoire de comédie n'est ni moins nombreux ni moins varié que son répertoire tragique et dramatique. Ce qui manque à M. Giacometti, surtout dans ses pièces en vers, c'est une forme relevée et d'un haut goût littéraire.

M. Gherardi del Testa, célèbre parmi les auteurs comiques contemporains, commença sa carrière en 1844, à peu près au même instant où sortit de l'ombre M. Paolo Giacometti. Il s'efforça de relier l'idée nouvelle à la forme goldonienne, trop abandonnée, selon lui. Le public fit le plus brillant accueil à ses nombreux ouvrages, que la critique, au contraire, accueillit généralement sinon avec hostilité, du moins avec une

certaine raideur. Il s'éloigna le plus qu'il put du système des thèses prêchées, et il renferma la moralité de ses créations dans les caractères mis en action. La pièce intitulée *Con gli uomini non si scherza* (*On ne badine pas avec les hommes*) nous présente une jeune veuve, Giulia, qui se laisse courtiser par le premier venu, tout en déclarant qu'elle n'aimera jamais personne. Le comte Rodolfo joue l'indifférence auprès d'elle et finit par épouser la belle dédaigneuse, après lui avoir fait subir tous les tourments de la jalousie. On reconnaît là le canevas espagnol tant de fois mis au théâtre dans tous les pays, *el Desden con el desden* de Moreto. *Le Voyage pour s'instruire* contient au premier acte des scènes d'un bon comique, mais il finit par une charge du plus mauvais goût, qui remplit les deux derniers. Dans les *False Letterate* (*les Fausses Lettrées*) on ne voit réellement qu'un seul et unique *bas-bleu*, et c'est bien assez. Ce *blue-stocking* c'est la comtesse Luisa, qui a écrit un drame historique sur la chute de la république de Florence. La comtesse lit à ses amis son élucubration, qu'on doit représenter le soir même au théâtre. Le rideau baisse, à la fin du premier acte, au moment où la comtesse va commencer sa lecture. Il se relève, au second acte, au bruit des applaudissements de la société : le drame a été lu dans l'entr'acte. Le prétendu de la comtesse est seul à la conjurer de retirer sa pièce avant la représentation, pour éviter une chute. Ce conseil brouille les deux amants. Mais, au troisième acte, la comtesse, désespérée, s'échappe du théâtre, où son drame vient de

tomber sous les sifflets, et, quand tout le monde l'abandonne, elle se trouve trop heureuse de revoir celui qui l'aime et à qui elle donne sa main en promettant de ne plus recommencer. Le style toscan de cette comédie est très-élégant et très-vif. Ce fut *le Système de Georges*, comédie en deux actes, dont le succès fut très-grand, qui décida la vogue de M. Gherardi del Testa. Ce système de Georges, l'époux défunt de la belle Carolina, remariée au seigneur Rodolfo, consistait à punir à coups de cravache, et au besoin à coups d'épée, les galants qui se permettaient de conter fleurette à sa femme. Le jeune Hector, qui éprouva jadis les effets du système, revient au château de la dame dès qu'il la sait au pouvoir d'un mari plus docile. Le château est à vendre ; Hector feint de vouloir l'acheter, et il profite de la circonstance pour déclarer ouvertement son amour à Carolina. Rodolfo, le second mari, intervient par hasard dans le tête-à-tête. Croyant que la discussion a pour objet le prix de la vente, il dit à Hector : « Je suis le successeur de Georges, et je vous traiterai comme il vous traita jadis. » Cette parole à double sens suffit pour mettre l'amoureux en fuite. *Le Système de Lucrèce* ne fut que la contre-partie de l'autre comédie. Armand fait la leçon à sa femme Antoinette en lui citant toujours pour modèle la prétendue femme d'un de ses amis qu'il croit garçon. Il donne à cette femme de son invention le nom de Lucrèce. Cet ami (qui s'est marié depuis) vient justement en visite dans la maison de campagne d'Armand. Il n'amène pas avec lui sa femme, par une bonne raison : c'est qu'ils se sont

séparés. Cette femme, en réalité, ne se nomme pas Lucrèce, mais Luisa. Luisa arrive bientôt de son côté pour voir son amie de pension Antoinette, et entre ces deux couples se noue une intrigue des plus compliquées, qui se termine par la soumission des deux maris coupables aux volontés de leurs femmes. *Le Règne d'Adélaïde*, jolie comédie en deux actes, dédiée à Mme Ristori, qui en créa le principal rôle, peut être aussi classé parmi les pièces à succès de M. Gherardi del Testa. L'argument se fonde sur cette maxime : « Voulez-vous triompher d'une femme capricieuse? ne faites pas attention à elle : le dédain réussit mieux que l'amour. » Le règne d'Adélaïde sur les sujets qui forment sa cour cesse lorsqu'elle accorde enfin sa main à celui qu'elle aime.

M. Gherardi del Testa a fait aussi son *École des vieillards*, à laquelle il donne pour second titre : *Il Padiglione delle Mortelle* (*Le Pavillon des Myrtes*). *Le Pavillon des Myrtes* est resté au répertoire, quoiqu'il n'ait pas l'originalité de plusieurs autres ouvrages de l'auteur. *Le Scimmie* (*Les Singes*), l'un des grands succès de M. Gherardi del Testa, nous montre plutôt une galerie de portraits qu'une action comique ayant quelque unité. Ces singes qui passent sous les yeux des spectateurs tournent un peu trop à la caricature. L'aventurière appelée la comtesse Grabinski, le complaisant Fausto, renouvelé du parasite antique, le vieux Joconde Canfora, les faux lettrés Binasco et Boboli, amusent par leurs propos; mais l'intrigue ne se lie par aucun fil, et l'oncle Giuseppe n'aurait pas vraiment

besoin de ces trois longs actes pour arracher les masques de ces intrigants.

La Diplomatie dans le mariage met en scène la baronne Camilla di Roc-Caforte, une femme du monde qui a la manie de marier les gens. Le capitaine Amedeo, uni par la baronne à l'une de ses amies, bat sa femme, qui abandonne le domicile conjugal. Après qu'on l'a cru mort, il revient chez la baronne sous un faux nom. Il y rencontre sa veuve, avec qui la bienveillante Camilla veut le marier. Une explication réconcilie tout le monde, et le ménage rentre chez lui. *Vanité et Caprice* nous offre un mari persuadant à l'amoureux de sa femme que celle-ci ne l'accueille si bien que pour le mieux étudier et le faire figurer dans un roman satirique de sa composition. Le jeune homme feint de devenir sérieux, et il ne devient que ridicule aux yeux de la folle créature, qui le quitte pour retourner à son ménage. *Le Petit Chien de la cousine* est l'une des bonnes pièces de l'auteur, quoique le second et dernier acte ne se lie que faiblement au premier. Le jeune Armand, brouillé avec son oncle, habite une chambre dans un hôtel garni. Il a ramassé dans la rue un joli petit chien qu'il apporte chez lui. Ce chien appartient à une femme charmante qui vient de sa maison de campagne à la ville pour s'informer si quelqu'un ne l'a pas trouvé. Dans la propriétaire du chien, Armand reconnaît une cousine qu'il adore. La présence de la maîtresse d'un ami à qui il a donné asile compromet Armand, que sa cousine quitte furieuse, jurant de ne plus le revoir. Armand jure à son tour qu'il ne rendra

pas le petit chien bien-aimé. Il se trouve que la jeune fille enlevée par l'ami est la pupille de l'oncle d'Armand. L'oncle, qui croit son neveu coupable du rapt, vient lui faire une scène terrible. Caroline redouble de colère. Tout s'explique enfin, et les deux couples se marient. De cette façon le petit chien de Caroline ne quittera plus sa maîtresse.

Le Songe d'un jeune premier, fantaisie comique en un acte, nous introduit chez le comédien Amilcar, qui vit en ménage avec la jeune première Adèle, mais qui porte plus haut ses visées. Adèle lui rappelle qu'elle a vendu ses bijoux pour payer ses dettes, qu'elle l'a soigné quand il a été malade, et qu'en ce moment même elle repousse les avances d'un riche seigneur qui lui veut du bien. Amilcar s'endort en pensant à la belle comtesse Ernestine, locataire de la loge numéro 19, qui l'applaudit chaque soir de ses blanches mains. Un nuage passe sur la scène, et, comme dans la pièce de Dupeuty *Victorine ou la Nuit porte conseil*, Amilcar traverse toutes les épreuves des déceptions pour se réveiller guéri de ses folles idées. *Le Mariage d'un mort* est une autre farce populaire assez gaie, de même que *l'Héritage d'un jeune premier*, où le susdit comédien Amilcar, qui s'est retiré de la scène pour vivre à la campagne, se voit harcelé par tant d'importuns qu'il est obligé de rentrer au théâtre. *Le Bonnet de coton* n'est pas la moins amusante des farces populaires de l'auteur. Un mari, qui a fait de mauvaises affaires, revient ruiné à son domicile, et il s'afflige à la pensée que sa femme doit végéter dans la misère et que la

nourrice non payée a dû lui renvoyer son enfant. Il trouve chez lui un luxe auquel il n'est pas habitué, des glaces partout, des tapis, des rideaux et des meubles de soie. Il interroge la femme de chambre, qui fait d'abord la discrète et qui finit par un demi-aveu assez inquiétant. Achille (le mari) se met à fouiller dans les tiroirs de la chambre à coucher de sa femme : il y trouve une bourse pleine d'or. Holà, se dit-il, elle aura gagné le gros lot à la loterie ! La servante revient, et, le voyant de bonne humeur, elle lui avoue qu'il y a un *monsieur*, lequel, depuis son absence, subvient à tous les besoins de madame. Furieux, le mari fouille de nouveau, et il trouve sur l'oreiller du lit un magnifique bonnet de coton orné de sa mèche. Entendant venir sa coupable femme, Achille cache le bonnet dans sa poche, et, après une vive explication conjugale, il le produit comme pièce à conviction. La femme s'emporte et repousse des soupçons qui l'offensent. Une lettre survient, Achille la saisit. La nourrice annonce dans cette lettre qu'elle a remis l'enfant de madame au capitaine, qui l'est venu chercher. « Parlez, madame, s'écrie le mari : quel est ce capitaine ? — C'est le propriétaire du bonnet de coton », répond Diane sans s'émouvoir. Ce soudard, en somme, se trouve être l'oncle d'Achille, capitaine au long cours, avec qui il était brouillé et que sa femme a su ramener. Ils vivront désormais en famille et à l'abri du besoin.

M. Gherardi del Testa est l'auteur dramatique contemporain le plus populaire en Italie. Sa forme est très-littéraire, son esprit est très fin ; mais il réussit

beaucoup mieux lorsqu'il reproduit les types de la société moyenne et inférieure que lorsqu'il prétend aborder la haute comédie ou les sujets à tendances politiques et philosophiques. *Le Vrai Blason*, *Les Consciences élastiques*, *La Mode et la Famille*, *Paternité et Galanterie* ont été fort goûtés, mais plutôt par les lecteurs que par les spectateurs. Ces ouvrages estimables tournent quelque peu au lieu commun. Je leur préfère *Le Système de Georges*, *Les Singes*, et même les farces, où l'auteur me semble plus dans sa nature.

VI.

MM. Paolo Ferrari, — Uda, — Cicconi, — Suner, — Martini, — d'Ormeville, — Torelli, etc.

M. Paolo Ferrari, de Modène, est l'un des plus éminents, peut-être le premier, parmi les auteurs dramatiques de l'Italie contemporaine. C'est un esprit tout à fait distingué, un écrivain élégant et pur, un penseur qui a le talent de ne jamais devenir un prêcheur ennuyeux, tant il excelle à revêtir la pensée morale d'une forme brillante, toujours agréable et scénique. Le système de M. Ferrari est d'unir, autant qu'il le peut, dans ses compositions le *naturalisme* à l'*idéalisme*. Ainsi ses personnages appartiennent généralement au monde que nous voyons et que nous connaissons. Ils

se meuvent avec aisance dans des actions vraisemblables, parlant le langage qui convient à leur âge, à leur état, à leur situation, n'empruntant jamais leurs répliques au magasin de bons mots qu'a meublé l'auteur pour les besoins de son commerce. La tendance morale de M. Ferrari ne dévie jamais de la ligne honnête. Il ne s'aventure pas, même dans les sujets les plus réalistes, à prêter au vice de l'intérêt et du charme pour en tirer des applaudissements. Si parfois (dans *Marianna* par exemple) il met en scène une femme adultère sans la flétrir, c'est le ciel lui-même qui la réhabilite en lui envoyant le repentir et l'amour maternel qui purifie tout.

Certaines comédies très-vantées de M. Paolo Ferrari représentent des biographies dialoguées : ainsi *Goldoni e sue sedici commedie*, *La Satira e Parini*, *La Poltrona storica*. Ce sont là certainement de charmantes compositions, pleines d'observation et d'études de caractères ; mais le développement de l'action, l'abondance des détails et la multiplicité des personnages font ressembler les deux premières de ces comédies à des romans plus qu'à des pièces de théâtre. Les ouvrages intitulés *Prosa*, *Marianna*, *Il Duello* sont, au contraire, des comédies-drames combinées avec beaucoup de talent au point de vue de la scène. Les personnages, pris dans le monde moderne, se modèlent sur la nature vivante, mais sur une nature choisie dans le pur domaine de l'art.

Goldoni, l'une des biographies dramatisées, nous présente l'illustre comique vénitien compromis auprès

du gouvernement et auprès du public par une suite d'incidents trop longs à raconter ici. Il ne se tire de ce double mauvais pas qu'en s'engageant solennellement à écrire, dans l'espace d'une année, seize comédies nouvelles. Nicolletta, la femme de Goldoni, tient tête à deux seigneurs amoureux d'elle avec toute la diplomatie nécessaire à l'honneur et au salut de son mari. Les ennemis de Goldoni le mettent aux prises avec le spirituel Carlo Gozzi, son rival au théâtre, et le brouillent avec le Conseil des Dix en faisant représenter, malgré les défenses, sa comédie *La Vedova scaltra*. Cette intrigue multiple et décousue se dénoue par la promesse des seize pièces nouvelles qui assurent la grâce du coupable. La comédie intitulée *La Satira e Parini* contient également quatre actes, mais elle est écrite en vers. Parini est, comme on sait, un célèbre satirique italien de la fin du XVIIIe siècle. Il subit les mêmes persécutions que Goldoni. Les envieux lui font un ennemi du gouverneur de Milan en l'engageant à réciter des vers pour sa réception à l'académie des *Enormi*. Ces vers, qu'ils ont choisis dans l'œuvre du poëte, sont présentés comme une allusion à la femme du Gouverneur. On part de là pour accuser Parini d'avoir composé tous les libelles anonymes qui courent dans la ville. Parini se tire d'affaire en envoyant aux véritables libellistes anonymes qu'il connaît un avis qui semble venir du Gouverneur, un avis dans lequel il est dit qu'ils obtiendront leur pardon à la condition expresse de confesser leurs torts. Les coupables écrivent tous au Gouverneur pour profiter de l'amnistie,

et justifient ainsi le poëte, qui rentre en grâce auprès du fonctionnaire mieux instruit. *La Poltrona storica* (*Le Fauteuil historique*) met en scène Alfieri, après Parini et Goldoni. Cette bagatelle en un acte, représentée pour la première fois à Modène en 1853, a beaucoup de charme et d'entrain : Alfieri, qui n'est encore qu'un poëte en herbe, se voit jouer par une Célimène adorable, la comtesse d'Albany, qu'il épousera plus tard. Il se sépare d'elle, et elle lui souhaite bon voyage sachant bien qu'il ne tardera pas à lui revenir.

Prosa, qui fit son apparition en 1858, est une comédie-drame en cinq actes qui, comme *il Duello* et *Marianna*, peut se ranger parmi les pièces réalistes de l'école italienne contemporaine. Camillo Blana, un poëte sans talent, rêve les succès du théâtre et néglige ses devoirs de famille pour se jeter dans la vie excentrique. Il abandonne sa femme et sa fille, *la prose de la vie*, et se met à courir le monde interlope, où il rencontre la ruine et le désespoir. Il est sur le point de se brûler la cervelle, lorsqu'il retrouve sa femme, qui, après son abandon, s'est mise au théâtre sous un nom d'emprunt qu'elle a rendu illustre. Sa femme le sauve et pardonne à son repentir. Cette pièce contient de très-belles scènes, et entre autres celle du premier acte, où Elena entend son mari déclarer à un ami qu'il aime une autre femme pour laquelle il est tenté de quitter son ménage. Il voudrait fuir avec sa maîtresse et racheter sa liberté au prix de toute sa fortune. L'épouse outragée paraît tout à coup

et exige de son mari une séparation immédiate. La vie de désordre du poëte incompris, son dégoût de la vie, la rencontre soudaine qu'il fait de sa fille devenue grande et qui vient en souriant lui présenter un bouquet le jour de sa fête, au moment où il va se brûler la cervelle, tout cela est traité avec une grande délicatesse et marche vivement vers un but moral, sans phrases banales et sans prédications.

Le Duel, dans une intrigue un peu trop compliquée, présente des caractères très-bien dessinés et une action dramatique fort émouvante. Le comte Rodolpho Sirchi, un aventurier dont l'audacieux courage lutte jusqu'au bout contre la destinée qu'il s'est créée lui-même et qui le terrasse en punition de ses fautes; la comtesse Laura Monteferro, sa femme abandonnée, forte et résignée dans le malheur; la jeune Emilia, dont le corps frêle et débile renferme une âme de Romaine; le marquis Sarravezza, l'avocat Mario Amari, sont des personnages vivants, énergiquement et fidèlement reproduits. Apprenant que son père, l'avocat Mario, va se battre contre un spadassin, Emilia lui dit: « S'il s'agissait de marcher à l'ennemi, je te dirais: va! mais un duel, non, non! c'est un assassinat prémédité. » Mario raconte alors à sa fille que deux fois il a refusé ce duel, mais qu'il a reçu de son adversaire un soufflet. « Ah! s'écrie la jeune fille. embrasse-moi, mon père, et va te battre! va! » Le spadassin Rodolfo Sirchi a été blessé grièvement; on le rapporte luttant contre la mort qu'il défie le cigare aux lèvres. Il se moque des médecins et de leurs déclarations si-

nistres. Près d'expirer, il demande un autre cigare et déclare en riant qu'il va rentrer dans sa chambre pour éviter les ridicules terreurs qu'il inspire. Il se lève et il retombe sans pousser un cri, mais pour ne plus se relever. Ce remarquable ouvrage obtint un succès retentissant.

Marianna est aussi une comédie-drame très-habilement traitée. Le personnage de la jeune fille, Lisa, a beaucoup d'originalité et fait naître une sympathie profonde. Lisa, quoique charmante, riche et douée de tous les talents et de toutes les qualités, ne trouve pas à se marier, on ne sait pourquoi. Un jeune homme qui l'aime hésite à se présenter. Un autre jeune homme qu'elle adore et qui devait l'épouser recule tous les jours la démarche qu'il devait faire auprès de ses parents. Pourquoi ? Le hasard amène Lisa dans le salon où sa mère est en grande conversation avec un ami de la maison, le comte Errico Lormi, frère du jeune Michel, celui qui aime Lisa. Sa mère parle d'elle et des retards apportés à la demande en mariage. Lisa écoute. Elle apprend alors que Michel, pauvre et sans position, ne veut pas qu'on l'accuse d'avoir profité de l'ascendant de son frère pour épouser une fille riche à millions, puisque ce frère est l'amant de Marianna, la mère de Lisa. Brisé de douleur et de regrets, Michel s'est décidé à un long voyage, et il va partir pour ne plus revoir Lisa. Après cette confidence que lui a livrée le hasard, la jeune fille sent toute l'horreur de sa position, placée qu'elle est entre son amour et la vive amitié qu'elle garde pour sa mère coupable.

Elle feint de ne plus penser à Michel et elle accepte un nouvel épouseur qui se présente. Mais cet épouseur, renseigné par les envieuses de Marianna, retire à son tour sa demande, se refusant à toute explication. Une rupture définitive entre Marianna et le comte vient mettre fin aux angoisses de la pauvre Lisa. Michel l'épouse. C'est le comte son frère qui voyagera.

Parmi les comédies-drames de M. Ferrari, j'estime beaucoup moins *la Donna e lo Scettico*, qui n'est qu'une contrefaçon de la pièce à *thèse* de notre théâtre réaliste. Tout se passe en prêches philosophiques entre le jeune sceptique et sa mère. Ce fils qui doute de tout, même de celle qui lui a donné la vie, et qui l'accuse faussement d'une bassesse, ne fait pas vibrer, comme les autres personnages de M. Ferrari, la corde sympathique du cœur; il inspire au contraire une profonde répulsion.

Les pièces populaires de notre dramatiste sont amusantes et gaies. *Le Codicille de l'oncle Venanzio*, action qui ne comporte guère que le développement d'un acte et que l'auteur a délayée en trois, nous introduit dans la boutique du cordonnier Bartolomeo et nous fait rire avec ses propos d'ivrogne. La farce intitulée *Persuader, convaincre et émouvoir* retrace d'une façon drolatique les mœurs des comédiens nomades italiens et la personnalité de leur directeur Amilcar, que ses créanciers viennent saisir jusque sur la scène. *La Médecine d'une jeune fille malade* est une autre farce plus longue et moins récréative, qui parut d'abord dans un journal, en 1862, et qui fut jouée à un béné-

fice pour le monument du grand artiste Gustave Modena. *La Boutique du chapelier* met en relief un rôle de comique excentrique, l'apprenti chapelier Bertolo se déguisant en *gandin* pour venir faire enrager son patron.

M. Ferrari a écrit, lui aussi, en 1853, sa pièce à tendances politiques, un *Dante à Vérone*, qui ne passe pas précisément pour son meilleur ouvrage. C'est un cadre plus historique que dramatique. Les deux premiers actes nous montrent les profils de Can Grande della Scala, vicaire impérial de Vérone, et de sa femme Giovanna d'Antiochia. Dante ne paraît qu'au troisième acte, et pour réciter des vers plutôt que pour agir. Can Grande, sachant que son hôte a reçu mystérieusement une lettre de Florence, l'accuse de trahison. L'illustre proscrit se justifie en lui montrant la lettre écrite au nom de ses concitoyens qui le rappellent au milieu d'eux.

Parmi les bonnes comédies modernes, il faut citer *gli Spostati* de M. Michele Uda, ouvrage couronné, en 1860, au concours dramatique du théâtre Carignano. Cette comédie met en scène les *déclassés*. L'idée morale de la pièce est excellente, le style se distingue par l'élégance et par l'esprit, mais l'action n'est ni bien intense ni bien nouée. *La Fille unique* et *les Brebis égarées* de Teobaldo Secconi, mort dans la force de l'âge, se recommandent aussi par leur moralité et par leur exécution. *La Statua di carne* (*La Statue de chair*), du même auteur, est, à vrai dire, une imitation exagérée de *la Dame aux camélias*, mêlée

à une autre action non moins excentrique; mais cet ensemble n'est pas dépourvu pourtant d'une certaine saveur un peu sauvage qui ne déplaît pas. *L'Ozio* (*L'Oisiveté*) de M. Suner se tient dans les sphères de la haute comédie et de la moralité la plus irréprochable, mais la verve de l'auteur est un peu froide et un peu trop raisonneuse. La pensée ne se traduit pas dans une forme suffisamment dramatique; la morale reste trop à l'état de prêche. Cet ouvrage vaut mieux pourtant que les *Gentiluomini speculatori* du même écrivain. L'idée générale de cette comédie est excellente ; malheureusement le dramatiste n'en a su tirer que des conversations. *Les Fils de l'enrichi* furent le grand succès de M. Muratori, comme *les Nouveaux Riches* celui de M. Ferdinando Martini, qui partagea avec *le Vrai Blason* de M. Gherardi del Testa le prix donné par le gouvernement. M. Ciampi auteur romain, continua l'école goldonienne dans *le Secrétaire et la Comtesse*, dans *l'Avocat*, dans *la Fille du vétéran*. On lui doit aussi *Maurizio*, *Ossia Casa e Palazzo*, où il met en contraste la noblesse et la bourgeoisie. M. d'Ormeville a fait jouer *le Supplice d'un cœur*, *les Feux follets* et *la Réhabilitation par le travail*. La première de ces pièces appartient au plus pur réalisme avec toutes les tares du genre; la seconde est plus légère et facilement écrite; la troisième a été vivement critiquée pour la négligence du style. M. d'Ormeville a donné aussi une *Norma*, qui passe pour le plus littéraire de ses ouvrages. La comédie intitulée *Les Maris*, jouée en 1867, mit en renom M. Achille Torelli, esprit observateur,

moraliste bienveillant, combattant à armes courtoises, qui avait commencé sa carrière à dix-sept ans et obtenu de brillants succès avec *la Vérité*, *la Mission de la femme* et *les Honnêtes Gens*. *La Nonna scellerata*, représentée en 1870 au théâtre Niccolini, n'eut pas la même bonne fortune. Le rédacteur de l'*Opinione*, qui avait vanté outre mesure les qualités de la comédie *i Mariti*, conseille à ses lecteurs de ne pas voir deux fois *la Nonna scellerata*, s'ils veulent en conserver un bon souvenir, car alors l'action leur paraîtrait froide et mal combinée; ils s'apercevraient que l'auteur, sans s'inquiéter d'écrire une comédie, a simplement tracé un canevas pour permettre à Mme Ristori de montrer les diverses faces de son rare talent. Le feuilletoniste appelle ce *pasticcio* une omelette à la Ristori. *Les Maris* restent encore aujourd'hui l'œuvre importante qui recommande le nom de M. Achille Torelli.

Les théâtres d'Italie donnent chaque année un nombre considérable d'ouvrages, sans compter les traductions, et ils produisent une foule d'auteurs nouveaux, dont les pièces sont généralement accueillies avec bienveillance.

VII.

Les acteurs.

Quelques mots sur les principaux acteurs qui ont illustré la période de la tragédie, du drame et de la comédie en Italie depuis 1800. L'une des troupes les

plus éminentes fut sans contredit celle qui eut pour premiers sujets Carlotta Marchionni, Giuseppe de Marini et Luigi Vestri. Carlotta Marchionni, née à Pescia en 1796, était, comme on dit, *une enfant de la balle*. Elle débuta, à onze ans, dans la troupe de Pani. En 1815, sa mère ayant engagé une *compagnie* pour son propre compte, Carlotta en fit partie avec son frère Luigi. C'est pour elle que Roti écrivit son drame de *Bianca e Fernando*; puis elle passa dans la Compagnie sarde, où elle resta jusqu'à la fin de sa carrière. Silvio Pellico composa pour Carlotta Marchionni sa *Francesca da Rimini*, et Marenco sa *Pia di Tolomei*. Elle créa les meilleurs rôles d'Alberto Nota. En 1821, Milan et Bologne frappèrent des médailles en son honneur. On inaugura son buste dans le vestibule du théâtre d'Angennes, à Turin. Giuseppe Barbieri, dans une épître qu'il lui a consacrée, dit de l'éminente actrice :

> *E cor ti diè natura alto e profondo a gustar degnamente i grandi affetti.*

La Marchionni quitta le théâtre en 1838. Lorsque cette grande actrice jouait dans la même pièce avec De Marini, c'était vraiment une interprétation magnifique. J'ai eu le plaisir de les voir souvent dans ma jeunesse.

De Marini, qu'on avait surnommé le Talma italien, naquit à Milan en 1772. Il débuta, en 1797, à Lodi. Sa famille l'éloigna du théâtre, mais il y revint en 1802 pour ne plus le quitter jusqu'à sa mort, en 1829. De

Marini était un artiste d'une haute intelligence et d'une instruction parfaite. Il arrivait aux grands effets du drame sans employer d'autres moyens que ceux de l'art le plus correct et le plus irréprochable. Dans la comédie il se montrait à la fois naturel et distingué. Son jeu était si expressif que, dans une pièce de Nota, *il Benefattore et l'Orfana*, lorsque sa sœur lui fait perdre patience, le grand acteur, rien qu'en faisant tourner une chaise, soulevait les applaudissements de la salle.

Luigi Vestri, comique charmant, avait aussi le don des larmes et savait ménager habilement les oppositions du rire à l'émotion. Dans ses créations il ne trouva jamais d'égal. Il entraînait le public par le naturel de son jeu, qui faisait éclater la gaieté la plus vraie, sans qu'il tombât jamais dans la charge et sans qu'il perdît le sérieux le plus impassible. Vestri, né à Florence en 1783, avait d'abord étudié la chirurgie, puis la chicane; sa vocation l'emporta. Son début date de 1805. En 1812, il appartenait à la troupe de Blanès. Après s'être fait quelque temps directeur pour son compte, il s'associa à Fabbrichesi, puis il s'attacha définitivement à la Compagnie sarde. Vestri mourut à Bologne en 1841. A la *certosa* de cette ville, on voit sa tombe surmontée d'un buste exécuté par le sculpteur Bartolini.

Ce Blanès, qui fut un éminent directeur de troupe, compte aussi parmi les acteurs en renom de cette période. Pendant la vice-royauté d'Italie, il fit partie de la Compagnie officielle avec De Marini et la Pellandi,

artiste vénitienne longtemps sans rivale. Pellegrino Blanès, dont le véritable nom était Paolo Belli, brillait déjà au temps du poëte Alfieri, qui le voulait dans tous ses rôles. Blanès, le plus convaincu des acteurs réalistes, se frappa un jour tout de bon de son poignard tragique en jouant *Aristodemo*. La Pellandi, qui jouait à côté de lui, fut tellement effrayée de voir couler le sang de son camarade, qu'elle sollicita et obtint du gouvernement une défense aux tragédiens d'employer à l'avenir des armes véritables. Représentant le roi Charles XII échappé d'un naufrage, Blanès se faisait jeter un seau d'eau sur le corps avant d'entrer en scène, au risque de gagner une fluxion de poitrine ou tout au moins une extinction de voix. Dans la même troupe figurait la Pelzet, qui joua merveilleusement la *Maria Stuarda* de Schiller, traduite par Maffei, et qui devint une artiste étoile. Elle quitta la scène en 1822.

La période, qui suivit celle de ces grands artistes, s'honore de compter pour principal représentant Gustave Modena. Modena était avocat en 1823. Il débuta à Venise dans le rôle de David du *Saül* d'Alfieri. Jusqu'à 1831, on le vit représenter avec une égale supériorité les principaux rôles dans le *Medico olandese* de Goldoni, dans le *Portafogli* de Kotzebue, dans le *Giocatore* d'Iffland, puis l'Achille d'*Iphigénie*, l'Orosmane de *Zaïre*, le capitaine dans la *Donna bizzarra*, il cavaliere dans les *Locandiera*, Paolo dans la *Francesca da Rimini*, Carlo dans le *Filippo* d'Alfieri, Leicester dans *Maria Stuarda*. Les événements politiques forcèrent alors Modena à un exil volontaire. Ce ne fut qu'en 1839

qu'il reparut sur la scène, après avoir été successivement professeur de langue à Bruxelles, écrivain et marchand de macaroni.

C'est Modena qui apprit à ses contemporains qu'on pouvait jouer la tragédie et le drame sans contorsions et sans cris. Son genre parut une nouveauté, après les excès dont le genre contraire avait assourdi le public. Il composa une troupe incomparable, de laquelle sortirent la Sadowski, la Mayer, la Caracciolo, la Botteghini, l'Adelia Arrivabane, puis Salvini, Maieroni, Rossi, Bellotti Bon. Cette magnifique troupe se dispersa en 1848. A cette époque, la politique éloigna de nouveau Modena du théâtre. En 1849, il se réfugia à Turin, où il joua encore, mais à des intervalles inégaux. Modena est mort à Florence en 1861.

Fanny Radowski, grande et belle personne d'un talent sympathique, fut l'une des illustrations de la troupe de Gustave Modena. Elle était fille d'un réfugié polonais, et née à Mantoue en 1830. Elle s'essaya d'abord dans une troupe d'amateurs. Modena la fit débuter dans le rôle de Micol du *Saül* d'Alfieri. Elle passa ensuite dans la Compagnie lombarde, puis dans celle de Zannoni, qui, en 1849, exploitait le Teatro Nuovo de Florence Après avoir rivalisé avec la Ristori, elle est aujourd'hui retirée de la scène.

Tomaso Salvini, qui, à quatorze ans, faisait partie de la troupe de Modena, devait succéder à la gloire de son maître, lequel appréciait fort ses qualités naturelles. Paris, en 1857, a vu Salvini sans le remarquer. En 1865, au centenaire du Dante, Salvini déjà devenu

un éminent artiste, consentait à jouer à Florence un rôle secondaire dans la *Francesca da Rimini*, pour laisser à Ernesto Rossi le rôle de Paolo. Cette représentation, où se trouvèrent réunis les trois plus grands acteurs de l'Italie, fait époque dans l'histoire du théâtre.

Paris a brillamment accueilli Ernesto Rossi dans les rôles d'Hamlet et d'Othello. C'est encore là un artiste de grande race. Sa célébrité date de son séjour en France avec Mme Ristori en 1855. En 1866 et en 1869, il revenait chez nous avec une troupe à lui et il obtenait un succès d'enthousiasme. A l'exemple de Mme Ristori, Ernesto Rossi a parcouru triomphalement les deux Amériques, et il en est revenu, je l'espère, avec autant de dollars que de lauriers.

Sur un plan moins avancé, mentionnons : Cesare Rossi, frère d'Ernesto, aujourd'hui directeur de troupe; Dondini, dont on vante le naturel et l'aisance distinguée ; Morelli ; Gattinelli, le remarquable *caratterista* qui remplaça Vestri dans la Compagnie sarde et qui fit jouer quelques pièces avec succès ; Amilcare Bellotti ; Taddei, excellent comique ; Francesco Augusto Bon, qui jouait à merveille les rôles qu'il écrivait pour lui-même, surtout le type de Ludro, dont il a fait une trilogie célèbre. Carolina Internari fut une actrice de grande renommée ; elle mourut en 1859. Parmi les actrices de mérite, rappelons Rosa Romagnoli, qui représenta les soubrettes avec un esprit et une vivacité incomparables. En 1842, elle créait en italien le rôle de Fronsac dans *les Premières Armes de Richelieu*, où

elle égalait, dit-on, notre Déjazet. Elle créa également le rôle du *Gamin de Paris* et une foule de travestis qui lui firent une renommée populaire.

Je ne puis mieux conclure ce rapide tableau des renommées théâtrales de l'Italie contemporaine que par le nom de Mme Ristori, dont les créations, variées autant que saisissantes, vivent encore dans la mémoire des Parisiens. Le nom d'Adélaïde Ristori est connu aujourd'hui dans les deux hémisphères. Un Ristori était déjà chef d'une troupe dramatique en 1774. Un autre Ristori dirigeait le théâtre italien de Vienne à la fin du siècle dernier. Adélaïde Ristori parut pour la première fois sur un théâtre, quand elle était encore au maillot, dans une comédie intitulée *Un Cadeau pour le jour de l'an* (*Un Regalo pel capo d'anno*). A vingt ans c'était une belle personne, et l'on disait d'elle, en vantant la noble sérénité de ses traits, que jamais la passion ne troublerait les lignes si pures de ce visage de médaille. La passion vint pourtant illuminer cette beauté impassible et elle vint si bien qu'on l'accusa d'avoir pris trop de place. Lorsque la Ristori entreprit le voyage de Paris, en 1855, pour faire connaître à nos compatriotes *Mirra*, *Francesca da Rimini*, *Pia di Tolomei* et *Maria Stuarda*, les ennemis de Rachel voulurent l'opposer à notre éminente tragédienne, et on l'admit à se faire entendre sur cette même scène où, la veille encore, Hermione trônait sans rivale. Cette intrigue, dirigée contre Rachel, fut exploitée par quelques journaux et donna tout à coup une énorme importance à Mme Ristori, qui en profita sans s'y mêler en rien. Le ta-

lent aidant, la popularité de la grande actrice italienne devint bientôt si générale à Paris, que ceux qui l'avaient faite n'arrivèrent jamais à la détruire lorsqu'ils jugèrent que Rachel était assez punie. C'étaient, du reste, deux talents tout différents : l'une toujours contenue dans la majesté de l'art, tel que le comprenaient les anciens ; l'autre emportée par le souffle romantique jusqu'aux extrémités de la passion, et quelquefois au delà. On a voulu un instant faire de M[me] Ristori une actrice française, mais la représentation de *Béatrix* à l'Odéon, en 1861, vint prouver que l'accent italien de l'illustre tragédienne serait toujours un obstacle insurmontable à cette transformation.

CHAPITRE XX.

THÉATRE ESPAGNOL.

Martinez de la Rosa. — Gil y Zarate. — M. Breton de los Herreros. — M. Hartzenbusch. — José de Larra. — José Zorrilla. — MM. Garcia Gutierrez, — Luis de Eguilaz, — Ventura de la Vega, — Francisco Camprodon, — Lopez de Ayala, — Rodriguez Rubi.

Si le théâtre espagnol du XVIIIe siècle représente une période de décadence, celui du XIXe siècle passera difficilement pour une période de progrès. Parcourons les principales œuvres contemporaines, et le lecteur appréciera.

Nous nous trouvons d'abord en présence d'un littérateur célèbre en son temps, Martinez de la Rosa, né en 1789 et mort en 1862. Il commença sa carrière théâtrale en même temps que sa carrière politique, menant de front les deux besognes. Il figurait en 1810, à Cadix, parmi les partisans de l'insurrection, et il faisait représenter sa première comédie et son premier drame, *le Pouvoir d'un emploi* et *la Veuve de Padilla*. Député aux Cortès de 1812 à 1814, emprisonné par le roi Ferdinand VII, condamné aux présides d'Afrique, ramené par la révolution de Riego, puis ministre, puis exilé, puis gracié en 1833 par la reine Christine, l'auteur du *Pouvoir d'un emploi* épuisa toutes les chances de sa double carrière.

Comme homme politique, il a laissé le souvenir d'un esprit peu arrêté dans ses convictions; comme écrivain dramatique, il n'a produit qu'une jolie comédie, que les arrangeurs français ont exploitée pour leur compte sur l'une de nos scènes de genre. Cette comédie a pour titre en espagnol : *La Niña en casa y la Madre en la mascara*, et en français : *La Mère au bal et la Fille à la maison*. Elle fut jouée pour la première fois à Madrid, vers la fin de l'année 1821. La pièce originale est en jolis vers, l'adaptation française en simple prose; mais l'arrangement de Théaulon a certainement amélioré l'action castillane, en faisant disparaître ce qu'il y a de triste dans ce personnage de Teodoro qui courtise la mère d'Inès, en même temps qu'il veut épouser la fille, et qui emprunte de l'argent à Leoncia, laquelle, après avoir chassé ce misérable, finit pourtant par lui donner la main de son enfant. *La Jalousie mal fondée ou le Mari dans la cheminée* n'est qu'une farce sans intérêt. L'auteur nous montre un mari jaloux corrigé par son beau-frère qui feint d'être l'amant de la dame et force l'Othello de se cacher dans la cheminée, pour lui démontrer ensuite qu'il a offensé par ses soupçons ridicules une femme charmante et vertueuse. *La Veuve de Padilla* se classe parmi les tragédies sans action, ainsi que *Morayma*, épisode mal digéré de l'histoire du roi grenadin Boabdil. Au cinquième acte de ce dernier ouvrage, Martinez de la Rosa verse tout à coup dans le plus invraisemblable des mélodrames. *La Conjuration de Venise* est un autre mélodrame mal fait, et l'*Œdipe*

une reproduction indigeste de la tragédie grecque. Quant à l'*Aben Humeya*, on se rappelle qu'il fut représenté sans succès en 1823 à Paris, au théâtre de la Porte-Saint-Martin. L'ouvrage avait été écrit en français par le ministre poëte pendant son exil. Martinez de la Rosa est un dramatiste secondaire, dont il ne reste plus déjà que la comédie intitulée *La Niña en casa y la Madre en la mascara.*

Gil y Zarate fut tour à tour poëte, prosateur, auteur dramatique et journaliste. Il commence en 1823 par une comédie, *el Entremetido* (*l'Intrigant*), qui réussit médiocrement, puis viennent en 1826 *Cuidado con las novias! o la Escola de los juvenes* (*Attention aux fiancées! ou l'École des jeunes gens*) et *Un año despues de la boda* (*Un an après le mariage*). Ces pièces sont toutes deux en vers. Dans la première l'auteur trace un caractère de jeune fille pratique à l'américaine. Doña Engracia, une mère qui vit dans la gêne, recommande à sa fille Isabelle un prétendu très-riche, Don Candido. Au nom de son expérience, elle veut faire la leçon à la jeune personne, qui se montre plus forte qu'elle. « Mon prétendu, dit Inès, ne doit pas me voir toujours vive et joyeuse, assaisonnant mes discours de mots gracieux et spirituels. Il sera utile avec lui de montrer de la candeur et de la modestie, et de me donner en même temps un air de sensibilité et de tendresse ; de paraître quelquefois rêveuse et presque triste, et, quand il voudra savoir la cause de mon chagrin, je refuserai de l'avouer, mais en le regardant si tendrement que je lui laisserai lire dans mes yeux

le secret que je lui cache. S'il est trop timide pour se déclarer, je lui montrerai de l'indifférence, j'irai même jusqu'à me fâcher. La tourmente passera, et alors je céderai, non pas tout à fait, mais tout juste ce qu'il faut pour augmenter son désir. — Jésus ! s'écrie Doña Engracia tout heureuse, Jésus ! quelle fille j'ai là ! » Inès a une entrevue avec un autre soupirant, Don Silverio, qu'elle aime. Elle lui tient ce singulier langage : « Parlons clairement. Votre bonne grâce me plaît, mais vous n'avez pas d'argent, et, quoique vous soyez très-amoureux, vous êtes un amoureux à sec. — L'amour ne tient-il pas lieu de tout? soupire le galant. — Laissons là ces niaiseries. Savez-vous qu'on m'offre un parti superbe? Don Candido? — Lui-même. N'ayez pas de chagrin pour cela : vous savez que Candido vous apprécie ; vous serez toujours l'ami de la maison. » Vaincu par cet argument, Silverio se console et il se charge de décider son ami, si par hasard il hésitait encore.

Les mœurs de la comédie intitulée *Une année après le mariage* ne sont guère plus édifiantes que celles de *Cuidado con las novias* ! Un certain Chinchilla enrichi dans les affaires s'est donné le titre de marquis et vit en Sardanapale, délaissant sa femme pour une certaine baronne qu'il comble de cadeaux. Il se débarrasse de sa femme, en la jetant dans les bras d'un ami ; mais il s'aperçoit bientôt qu'il est la dupe de la baronne, laquelle n'est au fond qu'une femme de chambre congédiée. Le faux marquis abjure alors ses grandeurs et se précipite aux genoux de sa

femme. Celle-ci, heureusement, était restée fidèle. Le couple retourne en province désabusé, et Chinchilla comme devant. *Don Tryphon ou tout pour l'argent* nous offre un sujet bien rebattu, l'antagonisme de l'esprit et de la richesse. Dans *Un Amigo en Candelabro*, il s'agit d'un amant ambitieux abandonnant sa maîtresse pour une grande dame. La maîtresse se venge en découvrant la participation du jeune ambitieux à un complot politique. La chute du cardinal Alberoni arrive à temps pour sauver la tête du coupable et lui faire obtenir le pardon de celle qu'il a délaissée.

Gil y Zarate á aussi donné au théâtre plusieurs drames historiques assez heureux, entre autres *Rosmunda* et *Charles II l'Ensorcelé*. *Rosmunda* est l'histoire d'Éléonore de Guyenne et de la maîtresse infortunée du roi Henri II d'Angleterre, que la jalouse souveraine fit empoisonner. La pièce espagnole, sans s'arrêter, comme beaucoup d'autres, aux périodes cadencées, procède par coups de théâtre. Dès le lever du rideau, on se trouve en pleine action. On voit le roi venant à un rendez-vous dans la maison de celle qu'il aime, l'amoureux de la belle surprenant le secret, la reine intervenant et méditant sa vengeance. Lorsque Éléonore a fait donner le poison à Rosmunda, elle lui met une couronne sur la tête et fait placer sur un trône le cadavre de sa rivale, près duquel elle conduit le roi. Henri pleure sa maîtresse si cruellement punie, mais il la voit bientôt s'éveiller et lui tendre les bras, car le courtisan chargé de l'action sinistre n'avait

administré à la belle qu'un narcotique. Henri veut répudier sa femme et donner sa main à Rosmunda, mais Rosmunda refuse héroïquement la couronne, et, pour prix de ce sacrifice, Éléonore la marie au jeune homme qu'elle aime. L'action de *Charles II l'Ensorcelé* n'est pas moins mouvementée que celle de la *Rosmunda*, et, comme la pièce précédente, elle incline quelque peu vers le mélodrame. L'exposition se fait par une scène de confession. Le roi raconte à fray Froïlan Diaz, son directeur de conscience, que sa vie est troublée par le souvenir d'un crime. Il a jadis séduit une jeune fille, qu'il a délaissée avec son enfant; c'est pourquoi Dieu a permis qu'un suppôt du diable jetât sur sa tête un mauvais sort. Le confesseur sait à quoi s'en tenir à ce sujet, car c'est lui qui a fait disparaître la femme et l'enfant. Cet enfant est une jeune fille qui se nomme Inès. Elle doit épouser un page favori du roi. Amenée au palais, elle reconnaît fray Froïlan Diaz comme le meurtrier de sa mère, mais elle n'ose le dénoncer. Le confesseur, pour se débarrasser d'un témoin dangereux, accuse la jeune fille d'avoir ensorcelé le roi. Charles n'ose la défendre contre l'Inquisition, qui vient saisir sa victime jusque dans le palais royal. Mais, au moment où la pauvre Inès marche au supplice vêtue du san-benito, le roi aperçoit à son doigt une bague qu'il donna jadis à sa maîtresse : à ce signe il reconnaît sa fille. La pièce finit par la mort du traître Froïlan Diaz, à qui le fiancé d'Inès plonge son poignard dans le cœur. Gil y Zarate a écrit aussi diverses tragédies et drames intitulés : *Blanche de*

Bourbon, *Don Alvaro de Luna*, *Masaniello*, *Guzman le Brave*, etc. Il a plus de talent que Martinez de la Rosa; son action est généralement bien ourdie ; il cherche et sait trouver des situations, il possède un grand mouvement scénique, et sa phrase ne s'égare pas dans des développements inutiles.

L'un des plus féconds parmi les auteurs de ce temps est M. Breton de los Herreros. Il a le ton comique et l'observation ingénieuse. Il affectionne surtout la critique des mœurs bourgeoises et les amusants détails de la comédie de genre, comme Picard la comprenait chez nous. Ce n'est pas toutefois par l'invention que brille cet écrivain facile et spirituel. Rarement il développe un sujet dont on ne puisse trouver l'analogue dans les pièces anciennes ou modernes. La comédie en trois actes et en vers qu'il intitule *Je retourne à Madrid* (*A Madrid me vuelvo*) rappelle par le fond et même par la forme *la Petite Ville* de Picard. Don Bernardo, comme le Desroches de *la Petite Ville*, croit trouver le repos dans un bourg de province. Il s'y heurte contre de petites intrigues, et y entend de si sots propos qu'il se décide à retourner dans la grande capitale, où, du moins, on ne voit et entend que ce que l'on veut voir et entendre.

Tout est comédie dans ce monde, autre pièce en trois actes et en vers de M. Breton de los Herreros, n'offre pas une plus grande complication d'événements. « O monde ! dit la cousine Doña Vicenta à Mlle Pilar que vient d'abandonner Faustino, son amoureux, pour courir après la fortune, ô monde ! qui n'est pas comé-

dien sur ton mobile théâtre? Le comparse d'aujourd'hui jouera demain les premiers rôles!! » *Les Mesures extraordinaires ou les Parents de ma femme*, tel est le titre d'une comédie en un acte représentée en 1837. L'argument est bien léger. Un gentilhomme qui a épousé une campagnarde se trouve en butte aux obsessions de toute une famille de besoigneux qui viennent lui arracher ce qu'ils peuvent. Il donne une pezeta à Ambrosio, à qui la guerre a mangé toutes ses poules. La tante Quiñones, l'oncle Cénon lui envoient, l'un un poulet étique, l'autre des fruits gâtés, le tout valant bien sept réaux, et les porteurs réclament le double de la somme rien que pour leur commission. Puis c'est la grand'mère, la sœur, les petits-neveux et toute la dynastie. Le gentilhomme leur quitte la place et il emmène avec lui sa femme et ses domestiques. Les parents, furieux de ne pouvoir s'installer, émigrent en n'emportant que leur mauvaise humeur et leurs guitares. Nous avons vu souvent ce thème mis en action depuis *la Maison de campagne*, le joli petit acte de Dancourt. *Je quitte Madrid* (*Me voy de Madrid*), comédie en trois actes, contient à peine la matière d'un vaudeville en un acte. Manuela, femme romantique (la pièce est de 1835), veut marcher avec son siècle. Elle tend à se dilater l'âme par un amour immense comme le ciel. Un certain Joaquim lui jure une éternelle adoration ; Manuela lui donne un médaillon où sont peints ses traits. Le drôle vend le bijou à une marchande à la toilette et prend la diligence de Saragosse. Manuela en est réduite à racheter son image. La marchande à

la toilette, qui a eu des bontés pour le traître, court aux messageries en s'écriant : « L'épouser ou mourir! » La comédie qui a pour titre *Le Quart d'heure* (*El Cuarto de hora*) développe en cinq longs actes un sujet qui pourrait se renfermer dans deux actes. C'est encore l'argument qui a servi à Moreto pour écrire *El Desden con el desden*. *El Cuarto de hora* a pourtant réussi au théâtre par l'esprit du dialogue et l'élégance des vers. Quand M. Breton de los Herreros veut aborder les sujets dramatiques, il perd toutes ses qualités, sa *Batelière* est là pour le démontrer. Ces quatre actes, qui contiennent de jolis détails, tournent finalement au mélodrame le plus vulgaire. La batelière Faustina, oubliant son amoureux Pablo pour s'amouracher d'un capitaine, et revenant à sa première affection quand elle voit tout espoir perdu par la mort de celui qu'elle n'a pu épouser, n'offre pas précisément un modèle d'intérêt et de généreux sentiments. *Meurs, et tu verras!* (*Muerete, y veras!*) est un autre petit mélodrame qui procède de la même idée, mais l'ingrate amoureuse y trouve sa contre-partie dans un second personnage assez heureux sur qui se porte l'intérêt qui manque à la *Batelière*. Don Pablo part pour aller combattre les carlistes, et il laisse à Saragosse sa fiancée Jacinta avec Isabelle, la petite sœur de Jacinta. On annonce que Don Pablo a été tué. Quelque temps après, Jacinta assiste à un bal, tandis qu'Isabelle pleure et prie sur les marches de l'église pour l'âme du défunt. Don Pablo, qui n'est pas mort, se jette dans les bras d'Isabelle et lui demande où il pourra rencontrer sa Jacinta.

Isabelle avoue tout, en pleurant. Pablo s'élance dans la salle de bal comme l'Edgard de Lucie de Lammermoor. Il reproche à son ancienne fiancée son odieux oubli, puis il épouse Isabelle en disant : « Il n'est rien de tel que de mourir pour apprendre à vivre. »

Les comédies de Don Eugenio Hartzenbusch ont une valeur relative de beaucoup inférieure à ses drames. Né à Madrid en 1806, d'un père allemand et d'une mère castillane, il commença la carrière, en 1823, par des traductions et par l'adaptation de quelques ouvrages de l'ancien répertoire espagnol. En 1837, il obtint son premier succès avec un drame original intitulé *Les Amants de Téruel*. Cet ouvrage, élégamment écrit en vers et en prose, contient de belles scènes; mais la matière inventée est faite d'une assez pauvre étoffe. Don Juan de Marcilla, prisonnier des Maures, a laissé à Téruel sa fiancée Isabelle de Segura. Zulima, l'une des femmes d'un harem mauresque, vient, sous un déguisement d'homme, annoncer à Isabelle que son infidèle l'a trahie pour épouser une femme maure. Isabelle, furieuse de l'affront, se marie de son côté pour le punir. L'époux revient à Téruel et reproche son crime à Doña Isabelle. Elle apprend alors que Don Juan a été calomnié par une femme dont il avait dédaigné l'amour. Don Juan meurt de douleur, et Zulima est assassinée par un émissaire venu de Grenade. Un autre drame en trois actes, joué en 1838 au théâtre du Prince et intitulé *Doña Mencia*, n'est pas fait d'une plus riche matière, ce qui ne l'a pas empêché de réussir et de valoir à l'auteur, avec la décoration d'Isabelle,

une plume d'or surmontée d'un magnifique rubis. Le drame *Alphonse le Chaste* n'est guère mieux combiné. *La Mère de Pélage*, drame en trois actes de M. Hartzenbusch, n'est autre chose qu'une Mérope espagnolisée. Luz, la mère de Pélage, a perdu son mari Favila par un meurtre dont l'auteur est demeuré inconnu. Elle fait arrêter un jeune homme soupçonné d'être le coupable. Le roi maure lui laisse le droit de juger le meurtrier. Elle l'interroge et le condamne. Mais un juif vient révéler à Luz que ce jeune homme est son fils Pélage qu'elle croyait mort. A ce moment les Espagnols font irruption dans le palais. Pélage se met à leur tête et il s'écrie en parlant au roi : « Rends-moi ma mère, et je sauverai tes jours. » Luz paraît. Elle est blessée à mort et elle dit à son fils : « Retourne vers les tiens. Je t'ai sauvé pour que tu sauves l'Espagne ! » M. Hartzenbusch fut nommé, en 1847, membre de l'Académie espagnole. Il a composé, outre son théâtre, beaucoup de poésies détachées, cent fables et une quantité d'articles de journaux qui furent très-remarqués dans leur temps.

Don Mariano José de Larra, né à Madrid en 1809 et mort en 1837, lorsqu'il n'avait pas encore atteint ses vingt-huit ans, a laissé un plus grand nom comme polémiste que comme auteur dramatique. Ses satires politiques obtinrent un succès très-vif. Il avait adopté le pseudonyme de Figaro. Il travaillait à la *Revista española* et à l'*Observador*. Dans la collection des œuvres de Larra, l'éditeur fait bravement figurer le *Don Juan d'Autriche* de Casimir Delavigne et le *Ber-*

trand et Raton de Scribe, traduits en espagnol. Le drame original intitulé *Macias* a beaucoup d'analogie avec le drame d'Antonio Garcia Gutierrez, *el Trovador*, dont la musique de Verdi a fait un chef-d'œuvre que personne n'a jamais pu comprendre. Macias, trouvère renommé et damoiseau ou *doncel* de Don Enrique de Villena, maître de Calatrava, arrive au manoir de son seigneur à l'instant où celle qu'il aime, Elvira, fille de Nuño Hernandez, va être mariée par contrainte à Fernan Perez. Il s'irrite et attaque son rival l'épée à la main. On arrête Macias et on le jette au cachot. Elvira vient le trouver dans sa prison, comme Leonora vient trouver Maurique. Macias se précipite dehors ; Fernan Perez le tue d'un coup de poignard. Elvira alors retire le poignard de la poitrine de son amant, et elle s'en frappe, échappant ainsi à un époux qu'elle abhorre.

Aux funérailles de Larra, on vit un jeune homme de vingt ans sortir de la foule, et on l'entendit prononcer sur la tombe du défunt un discours en vers qui obtint un notable succès. Ce jeune homme se nommait Don José Zorrilla. Il était né à Valladolid en 1817. Sous l'influence du romantisme qui venait de s'acclimater en Espagne, le jeune poëte devait devenir très-rapidement un dramatiste remarqué. José Zorrilla veut être un poëte national, et il choisit de préférence ses sujets dans la chronique espagnole. C'est ainsi qu'il met en scène *le Roi Don Pedro*, le justicier dans sa bilogie intitulée *El Zapatero y el Rey* (*Le Cordonnier et le Roi*). Ces deux pièces, chacune en quatre actes

et en vers, ont toute l'allure d'un drame caldéronien. Le roi entre de nuit chez le cordonnier Diego Perez, sous le costume d'un soldat. Diego Perez, qui a reçu les confidences d'un conspirateur, dit au soldat prétendu qu'il veut voir le roi pour lui révéler un complot. Lorsqu'il va s'expliquer, on vient chercher Diego sous un prétexte banal, et il est assassiné en pleine rue. Le roi jure à Blas Perez, fils du cordonnier, qu'il lui abandonnera l'assassin quel qu'il soit. Don Pedro découvre bientôt que les conjurés se rassemblent chez Samuel Lévy, le banquier juif. Il s'introduit chez le juif, où il fait arrêter un envoyé du roi maure de Grenade, et c'est après s'être affublé du manteau du défunt qu'il reçoit lui-même les conjurés et qu'il apprend par eux les détails du complot. La maîtresse du roi, Doña Aldonza, qui fait partie de la conspiration, est arrêtée comme les autres. « Tu vas voir comme je rends justice ! » dit Don Pedro à la fille du zapatero. Le roi s'empare en effet de tous les conspirateurs ; il livre à Blas Perez l'assassin de son père, que celui-ci poignarde, et le juif Samuel est remis aux mains du bourreau. Telle est la première partie du *Zapatero y el Rey*. Dans la seconde partie, Blas Perez est devenu capitaine. Il est secrètement l'amant d'une jeune fille dont le père conspire contre les jours du roi. Blas, au moment où le meurtre va s'accomplir, enlève Inès de la maison de son père, en jurant qu'il la tuera si la vie de Don Pedro n'est pas épargnée. Le roi est livré à l'infant Don Enrique qui le tue de ses propres mains. Au même instant, le capitaine Blas, qui est venu au

camp des rebelles pour réclamer Don Pedro, sonne son cor de montagne : c'est le signal de la mort d'Inès. « Régnez, dit-il à l'infant, et sachez que j'ai tué celle que j'aimais pour remplir mon devoir envers mon roi. » Il y a certainement de la grandeur dans cette pièce et beaucoup de talent dans la manière dont elle est traitée.

Le Cheval du roi Don Sanche, pièce en quatre journées, met en scène la bizarre chronique du bâtard Don Ramire qui démasque les trahisons de l'infant Don Garcia contre son père Don Sancho, roi de Navarre. Sous la robe d'un pèlerin, Ramire vient trouver le roi à Pampelune et lui dit : « Tuez plutôt votre cheval de bataille que de le laisser monter à l'infant. Si on voit l'infant sur votre destrier, ce sera le signal de la révolte, et l'infant sera proclamé à votre place. » L'infant, ne trouvant pas sa mère favorable à ses desseins, l'accuse d'adultère et la fait condamner à mort ; mais Ramire qui veille toujours vient justifier la reine et confondre l'infant. Il raconte l'histoire d'une femme qu'épousa jadis le roi et qu'il abandonna. Cette femme mourut laissant un fils. « Le séducteur de la femme abandonnée, c'est vous, sire ; la reine est l'épouse que vous avez trompée ; je suis le bâtard, et l'infant est le traître. » Le roi embrasse son fils en pleurant. Ramire se retourne vers Garcia et lui dit : « Si tu veux me tendre la main, je suis ton ami, sinon je t'offre le combat. » Ce drame, dont j'esquisse le squelette, a du mouvement et de la couleur. Il est écrit d'un style ferme et concis, et rappelle beaucoup les bons drames de l'ancien répertoire.

L'une des pièces de Zorrilla qu'il intitule *Cada cual con su razon* (*Chacun avec son motif*) contient un excellent premier acte, digne en tout point de l'école caldéronienne ; mais la pièce s'embrouille au second acte, pour se perdre au troisième dans des situations impossibles. Zorrilla a voulu refaire le *Don Juan* de Tirso de Molina (*el Burlador de Sevilla*), et il a eu deux fois tort, d'abord parce qu'on ne refait pas les chefs-d'œuvre, et ensuite parce qu'on est doublement coupable quand on les refait mal. Cette *refundicion* est en deux parties ; la première a quatre actes, et la seconde tout autant. La mort du commandeur n'arrive qu'au dernier acte de la première partie, et jusque-là Don Juan se montre un pâle et insignifiant personnage. A la fin de la seconde partie, il se convertit, et le fantôme de Doña Ana vient lui annoncer que Dieu lui pardonne. Le drame intitulé *Juan Dandolo*, écrit par Zorrilla en collaboration avec Don Antonio Garcia Gutierrez, n'est qu'une nouvelle édition du *Bravo* de Fenimore Cooper. Les incidents ne manquent pas d'un certain intérêt de curiosité et la pièce est vive et alerte. Dans le *Poignard du Goth* et dans *la Fièvre*, drame fantastique qui lui fait suite, l'auteur abuse un peu du *romancero*. Il y a beaucoup de confusion dans le drame en trois actes *Un an et un jour*, lequel est accompagné d'un prologue, *Caïn le Pirate*. Ce Caïn, espèce de Zampa, s'est enrichi à écumer les mers, puis il est venu s'établir dans une petite ville andalouse, où il vit en grand seigneur. Là il devient éperdument épris de la fiancée d'un certain Don Juan qu'il

a lâchement abandonné dans une île déserte. Le fiancé a dit à la jeune Isabelle, le jour où il partait, qu'elle pourrait se marier à un autre s'il n'était pas de retour de son voyage après un an et un jour. Don Juan revient un peu plus tard qu'il ne l'avait promis, mais assez tôt pour démasquer le bandit et sauver l'honneur de sa fiancée. Ces quelques analyses succinctes donnent une idée suffisante du genre de l'auteur. Son répertoire est très-nombreux, et les ouvrages qu'il contient montrent une exécution très-inégale. Mais ses défauts sont plus que compensés par de grandes qualités dramatiques qu'on ne rencontre pas dans les autres contemporains de sa nation.

Don Luis de Eguilaz naît en 1830, et en 1844 les affiches du petit théâtre de Xerez-de-la-Fontera annoncent déjà sa première production, un acte en vers ayant pour titre *Por dinero baila el perro* (*Le chien danse quand on le paie*). Le poëte de quatorze ans fut rappelé sur la scène après la représentation de cette bluette, puis il partit pour Madrid. Ce n'est qu'en 1853 qu'il donne sa première comédie : *Les Amères Vérités* (*Las Verdades amargas*). Il a voulu, dans cette pièce, tracer le caractère de l'ambitieux, pris au sein de notre société moderne ; mais il faut avouer qu'il ne s'est pas mis en frais d'invention. Son ambitieux, après avoir abandonné la jeune fille qui l'aime, revient à elle quand les événements ont renversé sa fortune imaginaire. Rien de plus vulgaire et de moins intéressant. *Doux Mensonges* (*Mentiras dulces*), comédie en trois actes, débute par un charmant premier acte ; le second acte

contient des longueurs, et le troisième est alourdi par le dénouement. Après une campagne maritime autour du monde, le cousin César revoit au bout de six ans sa cousine Hortensia, son amie d'enfance. La petite fille est devenue une belle personne spirituelle et moqueuse. Ils échangent de gais propos, ainsi que Benedick et Beatrice dans la pièce de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien*, et ils se donnent la main comme frère et sœur. César se vante d'être à l'épreuve de l'amour. « Prends garde ! lui dit son amie, tu regardes beaucoup Carmen. » Hortensia, pour ramener à elle son cousin, se laisse faire la cour par Don Luis, le prétendu de Carmen. Carmen boude Don Luis, et finit pourtant par se réconcilier avec lui ; elle profite de cette paix conclue pour donner à César son congé ! Comme les personnages de Shakespeare, le jeune marin et la malicieuse jeune fille finissent par s'avouer mutuellement qu'ils se sont menti en prétendant ne pas s'aimer. « Le mariage est un mensonge comme le reste, dit l'un des personnages de la comédie. — D'accord, répond César, mais c'est un doux mensonge. » La comédie qui porte pour titre *La Croix du mariage* (*La Cruz del matrimonio*) met en opposition deux femmes du monde : l'une qui court les bals pour se distraire de ses chagrins, pendant que son mari mène une vie ruineuse avec des maîtresses ; l'autre qui reste à la maison auprès de ses enfants, sans prendre garde aux escapades de son époux. Le train de vie de la première l'amène à prendre un amant ; la conduite exemplaire de la seconde rapproche d'elle son volage

conjoint. A côté de ces comédies de mœurs, qui renferment d'agréables détails et qui sont finement écrites, Eguilaz a donné quelques comédies historiques, comme *Le Chevalier du miracle*, *Une Vierge de Murillo*, *Une Aventure de Tirso*, *Alarcon*, *Un tour de Quevedo*. Ce *Chevalier du miracle*, c'est le *farsante* Rojas que se disputent deux femmes, Amaryllis et Aurora, la première une comédienne, la seconde une dame de la cour. Ces femmes trompées finissent par unir leurs vengeances; elles dénoncent Rojas comme s'étant rendu coupable du crime de lèse-majesté en tirant l'épée dans les jardins royaux d'Aranjuez. Désespérée de ce qu'elle a fait, Amaryllis tombe morte après une brillante représentation, au moment où la reine va placer une couronne de laurier sur son front. *Le tour de Quevedo* est un tour qui aurait pu conduire son auteur sur les galères du roi, car il consiste à revêtir indûment le costume d'un alcade pour s'introduire chez une femme et triompher de sa résistance.

M. Ventura de la Vega, membre de l'Académie espagnole, est l'auteur de trois pièces en vers, que la critique tint jadis en estime. Ces pièces sont intitulées : *L'Homme du monde*, *Don Fernando d'Antequera* et *La Mort de César*. *L'Homme du monde* est une suite de conversations sans fin, aboutissant à cette moralité que traduit Doña Clara s'adressant à son époux : « Avoir beaucoup vécu n'assure pas pour l'avenir le bonheur d'un mari. Ce qu'il a fait aux autres, il croit que tout le monde veut le lui faire, et ce continuel soupçon le tient dans une agitation perpétuelle. » *Don Fernando*

d'Antequera est plus une pièce politique qu'une pièce dramatique. Il fallait au moins dramatiser la chronique, ainsi que l'a fait Tirso dans son beau drame de *la Prudencia en la muger*, où la reine Doña Maria, mère du roi mineur Fernando IV, se trouve à peu près dans la même situation que Doña Catalina, mère du roi Jean II, dans la pièce de M. de la Vega. Parmi les auteurs applaudis aujourd'hui sur les théâtres de l'Espagne, citons de préférence, entre beaucoup d'autres, Don Francisco Camprodon, Don Adelardo Lopez de Ayala, Don Tomas Rodriguez Rubi.

Fleur d'un jour (*Flor de une dia*), par M. Camprodon, en est arrivée à sa quatorzième édition. C'est un drame en trois actes et en vers avec prologue. Nous voyons dans ce prologue un jeune homme, Don Rodrigo Carvajal, rappelé en Amérique par son vieux père au moment où il va épouser la fille du baron Espinosa. La cérémonie du mariage est fixée au prochain retour du fiancé. Entre le prologue et la pièce il s'écoule un assez long temps, et Rodrigo Carvajal n'a pas donné de ses nouvelles. La baron est mort; sa fille Lola s'est retirée chez une de ses tantes à Santander. Là, après avoir convenablement pleuré son fiancé qu'elle croit mort, elle s'est laissé séduire par le jeune marquis de Montero, qu'elle a épousé. Le marquis échappe comme par miracle à un accident de mer; il est sauvé par un étranger qu'il amène dans son château et qu'il présente à sa femme. Lola reste terrifiée en reconnaissant dans le sauveur de son mari son fiancé Rodrigo Carvajal. Scène entre les anciens

amants, qui se termine par une explication non moins vive entre Rodrigo et le marquis. Un duel a lieu ; deux fois désarmé par son adversaire, le marquis convient avec son rival qu'ils tireront au sort qui des deux cédera la place à l'autre. Le sort, toujours malin, désigne le mari légal. Il est prêt à s'exécuter lorsque le généreux Diego se décide à repartir pour l'Amérique, laissant le marquis jouir en paix de son bonheur. Le sujet, comme on voit, n'est pas d'une parfaite vraisemblance, et ce n'est pas en France qu'un tel ouvrage serait publié à quatorze éditions. Le succès fut pourtant assez accentué pour que l'auteur jugeât bon de lui donner une suite. Cette suite, il l'intitula *Las Espinas de una flor* (*Les Épines d'une fleur*). Les mêmes personnages paraissent en scène, et c'est la même actrice, Teodora Lamadrid, qui joue le rôle de la marquise. Diego de Carvajal n'a pas oublié l'infidèle Lola, mais il a épousé de son côté une autre femme, Doña Elena de Villena, avec laquelle il va s'établir au Mexique. Un navire fait naufrage sur la côte, et, parmi les passagers que l'on sauve, Rodrigo voit débarquer la marquise Lola qui venait rejoindre son mari nommé gouverneur de la Vera-Cruz. La pièce recommence alors dans des conditions à peu près identiques à celles de la première. Lola devient folle au dénouement, et elle meurt assistée par Elena. Cette suite, qui a eu dix éditions, n'en est pas meilleure pour cela.

Asirse de un cabello (*S'accrocher à un cheveu*) représente un petit marivaudage en un acte qui se passe entre deux personnages, Ricardo et sa femme Emilia.

L'auteur dit, dans sa dédicace à sa fille, que c'est là un proverbe sérieux, philosophique et renfermant une intention morale. Il en attribue tout le succès au talent des deux artistes qui créèrent l'ouvrage au théâtre du Prince en 1868, Matilde Diez et M. Manuel Catalina. Le dialogue de ce proverbe est élégant et raffiné ; le fond a déjà servi quelquefois. Une femme arrache son mari à la vie dissipée en lui montrant un cheveu blanc qui s'est mêlé à l'ébène de sa chevelure. Elle conclut de là qu'il est temps pour lui de devenir raisonnable et de se contenter de sa femme, qui l'aime et qui n'est pas moins jeune et moins jolie que les autres, quoiqu'il ait l'air de ne pas s'en apercevoir. M. Camprodon a, selon l'usage de son pays, arrangé (*arreglado*) beaucoup de pièces étrangères, dont il a fait soit des comédies, soit des opéras comiques (*zarzullas*).

Don Adelardo Lopez de Ayala a donné, en 1861, une comédie en trois actes en vers qui reçut un très-brillant accueil. Cette comédie, qui a pour titre *Un tanto por ciento* (*Tant pour cent*), n'est pas une école de bonnes mœurs. On y voit une riche veuve payer les dettes de son amant et lui donner sa main, après s'être jouée des spéculateurs qui couchaient en joue sa fortune. *Le Toit de verre*, comédie en quatre actes, reproduit à peu près *les Mémoires d'un colonel de hussards* de Scribe, un vieux viveur qui fait l'éducation d'un jeune mauvais sujet et qui se trouve payé de ses leçons par l'infidélité de sa femme. *Le Nouveau Don Juan*, du même auteur, ne possède ni la grâce, ni l'esprit, ni l'habileté de ses ancêtres, car

il se laisse berner comme un sot par une femme vulgaire et enfermer dans une armoire par un mari. *Rioja* appartient à la classe des drames admiratifs. On y voit un vertueux jeune homme sacrifier, pour honorer la mémoire de son père, son intérêt et son amour, et se faire prêtre pour compléter le renoncement. Cette action, où la passion se trouve immolée au pur raisonnement, réussit malgré ses défauts, grâce au talent de la principale actrice, la señora Lamadrid.

La Fuente del Olvido (*La Fontaine de l'Oubli*) est une comédie en trois actes de M. Rodriguez Rubi, dont le principal rôle fut créé par Doña Matilde Diez. Cette pièce nous montre un vieux général et une grande dame qui retrouvent par hasard, dans une station balnéaire, une charmante jeune fille qu'a élevée le docteur des eaux et que les péripéties d'une action compliquée les amènent à reconnaître comme le fruit de leur ancienne liaison. Le général et la comtesse jurent de légitimer l'enfant par un mariage, et la jeune Maria leur présente à genoux, dans un vase de cristal, l'eau d'une source nouvelle à laquelle son père adoptif a donné le nom de fontaine de l'Oubli. L'auteur a dédié à Don Manuel Breton de los Herreros, qu'il appelle le prince des comiques modernes, sa comédie en vers *la Famille*, qui fut représentée au théâtre du Cirque, à Madrid, en 1866. Cet ouvrage est pavé de bonnes intentions, comme l'enfer du philosophe, mais c'est un cours de morale en trois points plutôt qu'une pièce de théâtre en trois actes. L'année

précédente, M. Rubi avait donné, sur la même scène, *Physique expérimentale*, autre comédie en trois actes et en vers. Cette comédie, un peu plus animée que la précédente, repose sur un fait qu'on ne rencontre pas tous les jours. Une femme, que son mari délaisse pour aller courir le monde, fait parvenir à son infidèle une dépêche de Paris lui annonçant qu'elle vient de mourir subitement. Cachée sous un voile épais, elle est là, dans le salon de l'hôtel garni qu'il habite à Madrid, et elle est témoin de sa réelle douleur. Après bien des aventures où le sujet se mêle à de vagues idées d'émancipation, le mari acquiert la preuve que sa femme est vivante. Le frère de la dame, son complice, veut terminer l'épreuve par un coup de théâtre qui doit mettre fin à la leçon. Il présente la fausse défunte au mari, qui feint de ne pas la reconnaître. Après quelques doux reproches, l'époux signe enfin la paix avec l'imprudente chercheuse d'aventures, et il lui annonce qu'ils vont se retirer dans leur terre pour jouir de la lune de miel qu'ils n'ont pas encore connue. Là, avec le peu d'expérience que lui a donnée son étude du monde, il écrira un livre qui aura pour titre « *Physique expérimentale* ».

Desde el umbral de la muerte, comédie-drame qui se passe dans une province d'Espagne, pendant la guerre de l'Indépendance de 1808, nous décrit les chastes amours de la belle Luz, fille d'un riche pêcheur, avec un jeune seigneur, Don Félix de Carvajal. Après les demi-aveux, les jalousies, les oppositions de famille, tout s'arrange comme d'usage, et les amants

se trouvent heureux, sans que l'auteur se soit donné beaucoup de mal pour cela... M. Rubi a composé nombre de pièces de genre plus ou moins réussies, mais qui se maintiennent toujours dans un milieu moral et littéraire.

Le lecteur a pu comprendre, par cet aperçu du mouvement dramatique en Espagne depuis le commencement du siècle, que la tradition de l'art a toujours survécu chez nos voisins à un degré modeste, mais suffisant.

Parmi les rares auteurs hispano-américains qui ont produit de nos jours des pièces de théâtre, il faut citer M. Salvador San-Fuentes, né au Chili, où il fut ministre de la justice et de l'instruction publique. M. San-Fuentes publia en 1850 un volume de légendes nationales, parmi lesquelles se trouve un drame, *Jeanne de Naples*, où il y a quelques belles scènes. Le Vénézuéla nous offre en M. Garcia de Quevedo, descendant de l'illustre écrivain madrilène Quevedo Villegas, un auteur dramatique, dont les ouvrages ont été représentés en Espagne avec succès. Les principaux de ces ouvrages sont intitulés : *Nobleza contra nobleza*, *Un Page y un Caballero*, *Don Bernardo de Cabresus*, *El Juicio publico*. M. Maria Perez, né en Colombie, a fait représenter en 1856, au théâtre de Bogota, un drame portant pour titre *Teresa*. Il a écrit aussi un *Corsaire noir* et une *Elvira*. Sa renommée, toutefois, lui est plutôt venue de ses poésies lyriques que de ses productions dramatiques. M. Heraclio Fajardo, né en 1853, dans l'Uruguay, est à la fois un poëte, un pu-

bliciste, un historien et un philosophe. Il a tiré de l'histoire de son temps et de son pays un drame intéressant où il met en scène le dictateur Rosas condamnant à mort une jeune fille et un jeune prêtre dont l'intrigue amoureuse fit jadis quelque bruit. M. Torrès Caïcedo, aujourd'hui ministre de la république de San-Salvador à Paris, a publié deux drames en cinq actes, *el Mariscal Sucre* et *las Dos Fortunas*. M. Caïcedo est un poëte de beaucoup de mérite, et l'auteur des *Ensayos biographicos*, charmant livre qui nous fait connaître les célébrités de l'Amérique latine.

CHAPITRE XXI.

THÉATRE PORTUGAIS.

Almeida Garrett, créateur du théâtre contemporain. — MM. d'Andrade Corvo, — Mendes Leal, — Biester, — da Cunha, — Castello Branco, — Almada, — Palmeirim, — Lopés de Mendonça. — Tendance très-marquée au drame littéraire et à la comédie de mœurs.

Le théâtre moderne ne commence en Portugal qu'après l'inauguration du gouvernement constitutionnel fondé en 1833. Depuis 1800 jusqu'à cette date, la scène nationale semble retournée aux mystères et aux moralités du moyen âge. Sous le titre d'*Éloges dramatiques*, on y représente des allégories moitié catholiques, moitié païennes, entremêlées de politique, de traductions des tragiques français et d'opéras italiens. Enfin, en 1836, un littérateur éminent, Almeida Garrett, fut chargé par le gouvernement de lui présenter un plan d'organisation du théâtre. Garrett mit à profit la grande expérience de M. Doux, directeur de la troupe française à Lisbonne, et il créa un conservatoire où se forma la nouvelle troupe portugaise. Garrett avait été proscrit par les gouvernements antérieurs, et c'est en France et en Angleterre qu'il avait employé les loisirs de l'exil à l'étude du théâtre. Ses essais de jeunesse, avant ses voyages, se composent de deux pièces d'après le modèle classique : une *Mérope* et un *Caton*. En 1838,

il donna à Lisbonne, au théâtre de la rue des Comtes, son premier drame romantique, dont le sujet était un épisode de la vie du grand poëte Gil Vicente, le glorieux fondateur de la scène portugaise au XVIe siècle. Cet ouvrage, en trois actes et en prose, fut toute une révolution. Le peuple accueillit avec enthousiasme la résurrection de son histoire nationale, sur ces mêmes planches histrioniques consacrées naguère à représenter des Grecs et des Romains de fantaisie travestis par des poëtes sans talent. Tout Lisbonne accourut à la rue des Comtes pour applaudir *Gil Vicente*. Les journaux, et particulièrement le *Diario do Governo* et la *Chronique littéraire de Coïmbre*, ne tarirent pas d'éloges sur la pièce et sur l'auteur. Au lieu de voir s'étaler sous leurs yeux un portique de Rome ou d'Athènes, les spectateurs se trouvèrent tout d'abord en face du palais de Cintra. Le comédien Pero Çafio, vêtu de la cape portugaise du XVe siècle, se promène au point du jour en étudiant le rôle qu'il doit jouer le soir même devant le roi Dom João III, lorsque tout à coup il voit sortir mystérieusement du palais un homme caché dans les plis de son manteau. Cet homme, il le reconnaît : c'est le poëte gentilhomme Bernardim Ribeiro, l'amant secret de l'infante Beatriz, fiancée au duc de Savoie, qu'un navire doit le lendemain emporter vers les côtes d'Italie. Bernardim Ribeiro obtient de Çafio qu'il lui fera donner par Gil Vicente un rôle qui doit se représenter avec un masque, celui d'une duègne mauresque, rôle laissé vacant par la maladie d'une actrice de la troupe. Ce poëte gentilhomme est tendrement

aimé par la fille de Vicente, la belle Paula, qui lui a fait oublier sa passion fatale pour l'infante. L'*auto* se joue, et, au lieu de dire les vers de son rôle, Bernardim Ribeiro improvise une tirade amoureuse à l'adresse de l'infante Beatriz. Le scandale est au comble. Le roi se lève furieux, l'infante s'évanouit. Le troisième acte se passe à bord de la galère *Sainte-Catherine*, qui doit emporter l'infante en Italie. Bernardim Ribeiro s'introduit sous un déguisement dans le navire. Il pénètre dans la chambre de Beatriz, où il fait à celle qu'il va perdre des adieux désespérés. Les cris de joie de l'équipage annoncent l'arrivée du roi. L'infortuné poëte, pour ne pas causer le déshonneur de la princesse, se jette à la mer et disparaît dans les flots que recouvrent les ombres de la nuit. Ce drame est d'une extrême simplicité, mais il n'en est pas moins attachant. Les sentiments tendres et poétiques s'y trouvent surtout rendus avec un rare bonheur d'expression. Ce qui manque à cette remarquable composition, comme à toutes les pièces portugaises, c'est la création de situations fortes. La vigueur et le mouvement sont généralement remplacés par la délicatesse et par le charme.

Après l'*auto* de *Gil Vicente*, Garrett écrivit un drame historique intitulé *Philippa de Vilhena*, que représentèrent les élèves du Conservatoire en mai 1840, pour l'anniversaire de la reine. Ce drame est basé sur la tradition de la comtesse d'Athonguia armant ses deux fils pour l'affranchissement du Portugal, en 1640. Garrett refondit depuis son drame, qui n'avait été

qu'ébauché pour la représentation royale. En 1839, il donna au théâtre un autre drame historique intitulé *L'Armurier de Santarem ou l'Épée du connétable*, où il se préoccupa beaucoup plus du pittoresque et du détail que de l'action. Un hymne final qui devint un chant patriotique contribua au succès de cet ouvrage, assez médiocre par lui-même, et qui n'a pour lui que le naïf intérêt de la légende à laquelle il est emprunté. Le meilleur drame de Garrett est assurément *Frei Luiz de Souza*, joué pour la première fois à Lisbonne en 1843, par une société d'amateurs dont l'auteur faisait partie. Le sujet vient d'une chronique de frei Antonio da Encarnacão, et se passe quelque temps après la bataille d'Alcacer Kébir, où périt le roi Dom Sébastien. Doña Magdalena de Vilhena, veuve de Dom João de Portugal, tué en Afrique à côté de son roi, a épousé en secondes noces Manoel de Souza, et depuis vingt ans ils vivent heureux et respectés dans leur château d'Almada. Un pèlerin arrivant de la Terre-Sainte fait demander une audience à Doña Magdalena, et il lui annonce que Dom Juan de Portugal, son premier mari, qu'on a cru mort en Afrique, est toujours vivant et prisonnier des Sarrasins. « Allez de ma part, lui a dit le captif, trouver Magdalena de Vilhena, et dites-lui que depuis vingt ans je suis en captivité : c'est pourquoi je n'ai pu lui donner de mes nouvelles ». « Si l'on vous montrait le portrait de ce prisonnier, demande frei Jorge, quoique plus jeune et autrement vêtu, le reconnaîtriez-vous? — Sans doute. — Regardez dans cette galerie. — Le voici! dit le pèlerin. — Je

suis perdue ! » balbutie Magdalena. Doña Magdalena a une fille, une frêle enfant de treize ans, chétive, dévorée par une hallucination qui la tue. La pauvre Maria cueille des fleurs en souriant. Elle sait qu'elle ne vivra pas. Les fleurs serviront de parure à sa tombe. « Ma fille ! ma pauvre fille ! s'écrie douloureusement Dom Manoel de Souza. — Oublie le monde et ses vanités, lui dit frère Jorge, Dieu sera le père de ta fille. »

Manoel de Souza et Magdalena prennent le parti de se séparer pour rester en paix avec leur conscience, et tous deux ils décident de se donner à Dieu. L'auteur nous conduit à l'église de Saint-Paul. Les moines sont assis dans les stalles du chœur. Manoel et Magdalena se tiennent debout les yeux baissés, et vêtus de l'habit religieux. Le prieur prend les scapulaires sur l'autel. « Frère Luiz de Souza, dit-il à Dom Manoel, vous voulez ainsi dépouiller le vieil homme, abandonner le monde et le nom que vous tenez de lui. Ainsi que la sœur Magdalena, recevez de mes mains ce scapulaire bénit. »

Une rumeur extérieure vient troubler la cérémonie. Une jeune fille entre précipitamment; ses cheveux sont en désordre; le feu de la fièvre brille dans ses yeux. « Mon père, ma mère ! s'écrie t-elle, levez-vous, me voici ! Quel est le Dieu qui veut enlever un père et une mère à leur fille ? Et vous, spectres qui nous entourez, m'arracherez-vous de leurs bras ? Cette femme est ma mère. Cet homme est mon père ; que m'importe l'autre ! Que m'importe qu'il soit mort ou vivant !

qu'il soit dans la fosse ou qu'il en sorte aujourd'hui pour m'égorger !... Ma mère, je savais tout ! Ma mère, j'avais tout deviné ! Pourtant je n'ai rien dit, mais je savais tout ! Cet ange terrible qui chassait de moi le sommeil me l'avait annoncé. Mère, tu ne mourras pas sans moi ! Père, donne-moi un pli de ton linceul, je veux être morte avant que l'autre ne vienne et ne dise devant tous ces gens : Cette fille est la fille du péché ! » Le pèlerin, ou plutôt João de Portugal, accourt en criant : « Sauvez-les, s'il en est temps encore ! — Non, répond la jeune fille en tombant morte sur le marbre, il n'est plus temps ! »

Cette action dramatique, si simple et si touchante, passe avec raison pour la meilleure pièce de Garrett et du théâtre portugais moderne. Cet écrivain d'un rare mérite, né en 1799, est mort en 1854. Il avait créé le drame national dans son pays ; il avait su trouver un terme moyen entre le romantisme exagéré de son temps et les tons plus calmes de l'ancienne littérature. Député pour la législature de 1840, il fit convertir en théâtre l'ancien palais de l'Inquisition.

L'un des grands succès de la scène portugaise contemporaine, c'est une comédie en trois actes de M. João d'Andrade Corvo, depuis ministre des affaires étrangères. Cette comédie est intitulée *Un Conte à la veillée* (*Un Conto ao serão*). La scène se passe, au premier acte, dans un couvent. Sœur Joanna, Doña Maria d'Almada, Doña Clara de Norouha et d'autres pensionnaires de la sainte maison sont occupées à coudre autour d'une table sur laquelle brûle une lampe. On

raconte des histoires pour passer le temps ; sœur Joanna fait le récit suivant : Il était une fois une jeune fille charmante qui vivait dans un couvent pareil à celui-ci, où elle était aimée de tout le monde parce qu'elle était un ange par le cœur et une sainte par la dévotion. Des princes et des rois venaient de toutes parts la demander en mariage, mais tous s'en retournaient tristes, sans avoir rien obtenu. Elle répondait que Dieu seul serait son époux. Mais il devait n'en pas être ainsi, comme vous l'allez voir. Un jour qu'elle se promenait seule au jardin, elle vit passer dans la campagne, monté sur un cheval blanc, un jeune homme si beau qu'on n'avait jamais vu son pareil. « Mais, interrompt Doña Clara, le cheval n'était-il pas noir ? — Non, réplique sœur Joanna, il était blanc. » Un autre jour, comme elle priait dans le chœur de l'église, elle aperçut du côté droit, près du bénitier, ce même jeune homme, qui lui sembla plus beau encore que la première fois. « C'était du côté gauche, et non du côté droit, dit Clara. — Non. Je sais bien mon histoire, ne m'interrompez pas. » La jeune fille perdit alors toute idée de se faire religieuse. Bien des jours se passèrent sans qu'elle revît le jeune homme ; elle en conçut tant de chagrin que tout le couvent crut qu'elle allait mourir. — Sœur Joanna achève son conte en disant que le jeune homme enleva la jeune fille et qu'il la porta dans un palais enchanté où ils furent accueillis par une fée. C'est ainsi que celle qui voulait être l'épouse de Dieu finit par épouser le beau jeune homme qu'elle aimait.

Doña Clara, restée seule avec son amie Doña Maria, lui dit que cette histoire, contée par sœur Joanna, est de tout point la sienne. Doña Maria ne l'ignore pas, car le jeune homme en question est son frère, le marquis de Cazellas, qui s'est épris de Clara, en la rencontrant au parloir où il venait visiter sa sœur. Le marquis a une entrevue avec sa belle, et il lui propose de l'enlever comme dans le conte. Mais il se trouve que le roi Dom João V, également amoureux de Clara, a eu la même idée que son hidalgo. Il le charge donc de l'enlèvement, mais pour le compte de Sa Majesté. Le marquis s'engage par serment à paraître masqué devant Clara et à ne pas lui adresser une parole avant l'arrivée du roi. Clara est enlevée et conduite dans une maison, où la reçoit une femme voilée. Cette femme est Doña Maria qui déguise sa voix et que Clara ne reconnaît pas. Clara se plaint de la violence dont elle a été victime. « Cet homme masqué qui m'a conduite ici me regardait avec des yeux... — Féroces ? — Non, mais son regard me troublait. — Cet homme vous aurait-il maltraitée, madame? — Non, mais il tremblait comme un malfaiteur. — Pauvre garçon ! soupire Maria, il tremblait ! »

Le roi arrive bientôt ; c'est Maria qui le reçoit, toujours abritée de son voile. Elle adresse de doux reproches au roi, qui s'excuse sur son amour, et elle plaide si bien la cause que João renonce à son coupable projet. Mais il entre en fureur, quand il apprend que la belle en aime un autre, et que cet autre est son protégé le marquis de Cazellas. Il pardonne ce-

pendant et les marie, afin de sauver l'honneur de Doña Clara.

On voit que cette comédie ne manque pas d'une certaine complication. L'intrigue est adroitement menée ; les scènes sont charmantes, les sentiments délicats, l'expression est toujours distinguée. La pièce marche avec un intérêt croissant jusqu'à son dénouement. Les autres ouvrages de M. Andrade Corvo sont loin de valoir *Un conto ao serão*. *O Alliciador* (*le Trompeur*) et *o Astrologo* (*l'Astrologue*) jouissent en Portugal d'une certaine renommée. L'*Alliciador* mérite des éloges plutôt pour l'intention que pour l'exécution. L'auteur prêche contre l'émigration des habitants de Madère aux contrées américaines, et il montre un agent de spéculation qui emploie les moyens les plus coupables pour se procurer des esclaves blancs qu'il envoie mourir au loin. L'action de la pièce n'a pas grande consistance. José Vilhaco, le trafiquant de chair humaine, veut enlever à son père, sous prétexte de mariage, une jeune fille qu'il convoite, et il envoie son fiancé dans la colonie. Après avoir échappé à la misère et à la mort, le jeune Luiz revient à temps pour démasquer le misérable ; et le curé du lieu, qui remplit le rôle de la providence, livre Vilhaco à la justice. Dans *l'Astrologue*, drame en cinq actes, M. Andrade Corvo a voulu présenter un tableau historique des mœurs portugaises au moyen âge. Un jeune gentilhomme du nom de Mendo, page de l'infant Dom Alfonso Henriquez, gagne ses éperons à la guerre et devient chevalier. Sa mère lui révèle alors

un secret terrible : son père a été assassiné par un traître qui vit encore. « Voici le poignard que j'ai arraché de la plaie mortelle. Prends, et punis le coupable. — Son nom, ma mère, son nom ? — C'est Dom Pedro Framaris. — Juste ciel ! » s'écrie Mendo atterré par cette révélation. En effet, l'assassin est le père de Doña Violante, et Doña Violante est sa fiancée. Cette situation, qui est celle du Cid et de Chimène, amène des incidents compliqués. Violante veut mourir. Un moine lui donne un poison qui mettra fin à ses malheurs et se charge de tuer Framaris, aux lieu et place de Mendo. Mendo demande à entrer dans l'ordre religieux des Templiers. Au moment où le renoncement va s'accomplir devant l'autel, survient Violante qui a eu le bon sens de ne point s'empoisonner, et, au lieu d'un meurtre et d'une entrée en religion, nous avons une réconciliation et un mariage. Cette action est trop dans la main de l'auteur, qui change à plaisir la direction de sa pièce, et en détruit ainsi le sens et l'unité ; ce n'est en somme qu'un mélodrame correctement écrit. M. João d'Andrade Corvo a dialogué quelques proverbes qui reproduisent la manière d'Alfred de Musset : *L'Amour se paie avec l'amour* et *Tout ce qui brille n'est pas or*.

Avant de devenir ministre de Portugal à Paris, M. Mendez Leal fut, dans son pays, un poëte dramatique à succès. La critique portugaise lui reproche d'avoir fait dévier vers l'*ultra-romantisme* le genre créé par Almeida Garrett. A l'élégante simplicité de l'auteur de *Frei Luiz de Souza*, il aurait substitué l'imita-

tion des mélodrames français. Dans ses premiers drames historiques, écrits en langage archaïque, il n'aurait pas toujours eu bien présents à l'esprit le sentiment national et l'intuition du passé. *Doña Maria d'Alencastro*, drame en trois parties, qui obtint le prix décerné par le Conservatoire royal de Lisbonne, a le mouvement d'une pièce d'Alexandre Dumas, mais les invraisemblances n'y sont pas moins fréquentes que les coups de théâtre. L'analyse qui suit donnera une idée de la façon dont M. Mendez Leal entend le drame historique.

Alphonso Annes, riche marchand de Lisbonne, se marie à Doña Maria, sœur de Dom Antonio de Portugal. On blâme le frère de redorer ainsi son blason. Dans le bal que donne Alphonso pour fêter son mariage, tout le monde se promène sans être invité. C'est ainsi que circule sous le masque l'Italienne Laura, beauté merveilleuse, maîtresse d'Antonio Conti, le gouverneur et le tyran de la ville portugaise soumise aux Espagnols. Antonio Conti lui-même vient au bal sous le masque et fait une déclaration d'amour à la nouvelle mariée. Si elle ne cède pas à ses instances, son mari, impliqué dans une conspiration, sera dénoncé et il périra. Alphonso survient et Conti appelle ses gardes, qui se trouvent là aussi par hasard. Le marchand Alphonso déclare à ses juges qu'il est Dom Juan d'Alencastro, fils d'un grand seigneur portugais et son héritier. Cette famille est proscrite, ce qui explique le changement de nom. On arrête Dom Juan. Antonio Conti renouvelle ses offres à Doña Maria.

Au second acte, Dom Antonio, le frère de Doña Maria, n'a pas reçu un billet que lui adressait sa sœur. Antonio Conti a intercepté ce billet, et, comme le prénom est le même, il menace Doña Maria de la perdre en faisant lire la lettre de rendez-vous à son mari et en lui laissant croire que sa femme l'a trahi. Cependant Alphonso ou Dom Juan de Portugal a été tiré de prison par son beau-frère. Il arrive à son logis, où il voit sa femme tremblante. Antonio Conti est caché derrière un rideau qu'il entr'ouvre. Doña Maria se trouble; le mari s'éloigne se croyant trompé. Mais Doña Maria a entre les mains un papier qui prouve que Conti trahit le gouvernement espagnol; elle le lui rend en échange de sa lettre. Conti brûle la pièce qui pouvait le perdre.

Au troisième acte, tout s'arrange au moyen de la maîtresse italienne de Conti, qui livre le misérable aux conjurés. Dom Juan échappe encore à la mort, et il tue Conti d'un coup d'arquebuse au moment où le scélérat menace de plonger son poignard dans le sein de Doña Maria. La pièce marche d'un *mouvement* très-rapide. L'intérêt de curiosité croît d'acte en acte. En admettant ce que la forme peut avoir de trop mélodramatique, c'est un ouvrage à effet. Le drame intitulé *Le Chèvrefeuille* est conçu dans la même forme, avec un mélange de coups de théâtre à la Calderon. Pour se disputer une branche de chèvrefeuille qu'a laissé tomber la belle Doña Maria, fille d'Antonio Ribeiro, deux jeunes gens se battent dans la rue, au milieu de la nuit. Tous deux rôdaient sous les fenêtres de Maria.

En entendant le cliquetis des épées, on accourt et on ramène les blessés dans la maison d'Antonio Ribeiro. L'un est un jeune peintre, l'autre le fils de la marquise Del Carpio. Après les péripéties d'usage, le peintre épouse Maria, et le jeune marquis, assez mauvais sujet du reste, en est pour sa courte honte. *L'Homme au masque noir* (*O Homem da mascara negra*) abonde en incidents et en oppositions. Il rappelle de très-près quelques scènes d'*Angelo*, de *Marie Tudor*, et surtout le *Bravo* de Cooper. Cet homme au masque noir est un certain Antonio Baracho dont le comte Alvaro a séduit la sœur, qu'il a ensuite abandonnée. Baracho se venge lentement pendant cinq actes et tient en grande alerte la curiosité anxieuse du public.

La Pauvresse des ruines (*A Pobre das ruinas*), drame en trois actes avec prologue, rappelle Guilbert de Pixérécourt, plus que Dumas ou Victor Hugo. Un libertin qui abandonne sa femme pour se livrer à la vie de pirate, et qui, après dix-huit ans de crimes, reçoit le pardon qu'il n'a pas mérité, tel est le fond de ce mélodrame, où l'on ne retrouve pas les qualités qui distinguent les autres ouvrages de l'auteur de *Maria d'Alencastro*.

M. Ernesto Biester est aussi l'un des auteurs dramatiques couronnés au concours de Lisbonne. Son drame *Abnégation* lui valut cet honneur. Deux pièces prises dans les mœurs modernes furent surtout remarquées, *les Diffamateurs* et *les Ouvriers*. Le premier de ces ouvrages rappelle par le sujet *la Calomnie* de Scribe, mais les incidents sont tout autres.

Il s'agit ici d'une vicomtesse de Landin qui profite de l'absence de son mari pour se venger de son amant et d'une rivale en les calomniant. Cette diffamation gratuite atteint par ricochet une jeune fille nommée Dolores. Un article de journal, inspiré par la vicomtesse et écrit par un de ses soupirants, met le feu aux poudres. On remonte à la source, et on démasque les deux coupables. *Les Ouvriers* nous offrent un drame en cinq actes très-compliqué et fort bien agencé, quoique l'argument n'en soit pas neuf. On y voit ce qu'on a déjà vu ailleurs : le fils d'un grand fabricant volant son père et fuyant en Amérique, un honnête caissier accusé d'être l'auteur de la soustraction, un gérant de fabrique s'enrichissant pendant que le patron se trouve ruiné, un inventeur devenant fou au moment où il va pouvoir réaliser son rêve, un enfant-trouvé amoureux d'une fille riche, parvenant enfin au comble de ses vœux quand on lui a restitué sa famille et sa fortune. Ces ingrédients divers, connus dans nos théâtres du boulevard, sont habilement mêlés dans la pièce de M. Biester. Les rôles de femmes se trouvent malheureusement sacrifiés.

Parmi les pièces contemporaines qui ont rencontré les sympathies du public, il faut citer celles de MM. Pereira da Cunha, Castello Branco, Almada Lencastre, Augusto Palmeirim et Lopès de Mendonça. Le drame de M. Antonio Pereira da Cunha, intitulé *L'Héritage du barbu (A Herança do barbadão)*, se développe dans le milieu de l'école ultra-romantique. Fernão Perès, le barbu de Veiros, est mort sans

venger l'affront que lui fit l'aïeul du roi Alphonse en séduisant sa fille. Son fils a changé de nom pour accomplir la vengeance léguée à son honneur. On le voit poussant l'infant Dom Henrique à la révolte contre son père et remplissant de jalousie le cœur du roi Alphonse V. Il introduit le jeune Garcia dans la chambre de la reine, où il le fait surprendre par le roi; mais il renonce à la vengeance avant de l'avoir accomplie, et il rachète sa faute en justifiant la reine et en brisant l'épée de son père qu'il ne veut pas faire servir à un crime. M. Castello Branco a fait réussir un drame intime intitulé *Le Condamné*. C'est un mari qui a tué sa femme coupable d'adultère, et qui a passé, pour ce fait, vingt ans aux présides d'Afrique. Quand il revient en Portugal, il se trouve face à face avec le séducteur, qu'il accuse d'être le véritable assassin, et à qui il ne pardonnera que lorsque Dieu lui aura pardonné à lui-même, ce qui ne l'empêche pas, avant son départ pour l'Amérique, d'embrasser sa fille qu'il avait jadis laissée au berceau. Il lui laisse même toute sa fortune, quoiqu'elle ait épousé, sans le savoir il est vrai, le fils du séducteur de sa mère.

Dom José d'Almada e Lencastre a fait jouer en 1852, au théâtre de Doña Maria, un drame en cinq actes, ayant pour titre *La Prophétie ou la Destruction de Jérusalem*. Les journaux portugais *la Presse*, *la Réforme*, *le Patriote*, *la Revue lusitanienne* célébrèrent l'apparition de ce drame comme un événement littéraire. Ce jugement me paraît hasardé. La pièce, comme le dit l'auteur lui-même, est par-dessus tout

une œuvre de foi, et c'est ainsi que le public l'accepta. L'action ne brille ni par l'invention ni par le développement des sentiments. L'amour de Cleto, le préfet de la sixième légion romaine, pour Sara, la fille du grand prêtre de Juda, ne rappelle en rien les merveilles de Polyeucte. Le cadre historique est pourtant assez bien tracé et quelques scènes méritent réellement des éloges.

M. Augusto Palmeirim, dans sa comédie en trois actes, intitulée *Deux Mariages de convenance*, a cherché à s'approprier le genre inauguré chez nous par Alfred de Musset. Son action, qu'il aurait pu renfermer dans un seul acte, montre deux femmes, mariées à des époux plus âgés qu'elles, se laissant courtiser par des jeunes gens sans esprit, revenant à leur devoir par la comparaison. Le dialogue de M. Palmeirim est facile et amusant, mais l'intrigue de ses compositions est par trop simple et par trop dénuée d'incidents. M. Lopès de Mendonça suit les errements de la même école, quand il écrit son proverbe : *Casar o metter freira* (*Marier ou mettre au couvent*). Ce proverbe, assez gracieux dans la forme, n'est qu'une conversation entre un conseiller, un baron, une marquise et sa nièce. Dans une autre pièce, *Affronta por affronta*, M. Lopès de Mendonça met le pied sur le domaine du mélodrame, en racontant la sombre histoire du plébéien Alfonso Gil revenant des Indes après avoir fait fortune, et retrouvant à Lisbonne sa mère en pleurs et sa sœur déshonorée. Il se venge en séduisant à son tour la sœur du comte d'Artamar, et tout se régula-

rise au dénouement par un mariage qui réconcilie la noblesse avec la richesse acquise.

J'ai signalé les principales productions du théâtre portugais contemporain. La liste pourrait être plus longue. On remarquera qu'il y a dans ce répertoire, de formation toute récente, une tendance très-marquée au drame sérieux et à la comédie de mœurs. Ce qui m'étonne le plus, c'est la rareté des pièces en vers, dont les auteurs espagnols sont si prodigues. Le génie portugais est naturellement sage et réfléchi, et ne se livre pas facilement au lyrisme et à l'exagération des sentiments. Les théâtres de Lisbonne, le Gymnase, le théâtre de la rue des Comtes, le théâtre San-Fernando, le théâtre des Variétés et celui de Doña Maria, représentent souvent, outre les ouvrages littéraires, des farces et des vaudevilles avec ou sans couplets. Cette production de second ordre est considérable et remplit des catalogues volumineux. C'est à ne pas comprendre qu'une population de deux cent trente mille âmes puisse suffire à une telle exhibition.

CHAPITRE XXII.

THÉATRE ALLEMAND.

I.

Coup d'œil général sur la production contemporaine.

Le romantisme des Allemands, tout différent du nôtre, remonte à Lessing et à Gœthe : à 1767, époque où le célèbre critique publia sa *Dramaturgie*, et à 1773, époque où l'auteur de *Faust* débuta au théâtre avec son *Goetz de Berlichingen*. Nous avons vu que le romantisme français rêvé par Chateaubriand, Benjamin Constant et Mme de Staël ne se traduisit par des œuvres qu'à la venue de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, d'Alexandre Dumas et de l'école de 1830. Le romantisme allemand dévia bientôt de la ligne tracée par Lessing, Gœthe et Schiller. Il prêcha la doctrine de l'art pour l'art et la prédominance absolue de l'idéal. Il se confina dans le moyen âge, dans l'Orient, dans les fabliaux et les légendes. Tieck alla même jusqu'à mettre à la scène les contes de fées. Gries traduisit en vers allemands Pétrarque, l'Arioste, le Dante; Wilhelm Schlegel vanta Calderon comme le modèle à suivre. D'autres traduisirent l'Edda scandinave et les poëmes sanscrits. Frédéric de Hardenberg, romancier et poëte lyrique, plus connu sous le nom de Novalis,

considéra l'univers comme un grand poëme, et devint, avec Tieck, l'un des deux chefs de cette seconde école romantique que Gœthe appelait « une période de talents forcés ». Les frères Schlegel se firent les missionnaires de la religion nouvelle. Frédéric continua Novalis. Wilhelm prétendit unir le monde des sens au monde de l'esprit. Il admire aussi bien Sophocle et Aristophane que Shakespeare ou Calderon, mais il nous refuse, à nous autres Français, l'originalité; c'est un éclectique scolastique agrémenté de restrictions mentales. Tout consiste pour lui dans la forme doctrinale, ce qui l'empêche de comprendre les chefs-d'œuvre de notre scène, dont il trouve l'enveloppe trop empruntée au théâtre des anciens. L'horreur des unités lui a gâté le charme des grandes compositions de Molière. De parti pris il préfère *le Médecin malgré lui* au *Misanthrope*, ce qui donne la mesure de son appréciation générale en matière de comédie.

Au milieu de cette seconde période de romantisme, il se forme une école séparatiste, la secte des *fatalistes*. Cette secte ressuscite le *fatum* antique et l'introduit dans la vie moderne. Kleist, Adolphe Müllner, Grillparzer, Houwald, Raymund remettent en honneur l'idée qui a donné naissance au *Vingt-quatre Février* de Zacharias Werner.

Le mouvement romantique s'éteint peu à peu en Allemagne comme chez nous, et aujourd'hui il n'en reste à peu près que le souvenir. Le théâtre de nos voisins tend à devenir une reproduction ou une imitation de notre littérature réaliste. Ainsi disparaît le

travail d'émancipation prêché par Lessing dans sa *Dramaturgie*, par Gœthe et par Schiller dans les *Heures*, dans le *Répertoire wurtembergeois de littérature*, dans la *Thalie rhénane*, dans la *Gazette d'Iéna* et dans les *Propylées*. On remarquera que tout l'effort du génie dramatique allemand se concentre dans le drame. La comédie, développant les ridicules de la société, n'est ni dans les goûts ni dans les aptitudes intellectuelles du peuple germanique ; il lui préfère les grosses farces (*Possen*). Le plus souvent la comédie apparaît sous cette forme, et le public en raffole.

II.

LES ROMANTIQUES ALLEMANDS.

Origine du mot « romantique ». — Novalis et Tieck, chefs d'école. — Arnim. — Brentano. — Immermann. — Grabbe. — Les fatalistes tragiques. — Kleist. — Grillparzer. — Adolphe Müllner. — Houwald.

Le mot *romantique* vient de la langue *romane*, mélange du latin avec les dialectes populaires. Le romantisme, dans la pensée de Wilhelm Schlegel, comprend aussi bien l'antiquité que les temps modernes; il embrasse tout ce qui est original, par opposition à ce qui est imité. « Le génie antique, dit le célèbre critique, est statuaire, le génie moderne est pittoresque. L'église de Westminster est aussi différente du Parthé-

non que Sophocle l'est de Shakespeare, mais ce sont deux merveilleux monuments et deux merveilleux hommes. » W. Schlegel admire le *Guillaume Tell* de Schiller, mais il n'admet pas sa *Fiancée de Messine*, par la raison que les hommes ne peuvent pas avoir à la fois deux manières de sentir, l'une chrétienne, l'autre païenne. Cette fois il reste dans la stricte vérité.

Novalis, ou Louis de Hardenberg, mort phthisique à vingt-neuf ans, n'a écrit que des recueils de poésie et un roman resté inachevé, *Henri d'Ofterdingen*; mais son influence sur l'ensemble du parti romantique allemand fut très-considérable. Louis Tieck était poëte et romancier comme son ami; c'était un lecteur admirable, qui portait partout dans le monde la prédication romantique dérivée des interprétations qu'il donnait des drames de Shakespeare, des tragédies d'Euripide et des comédies d'Aristophane. Cet apôtre du théâtre nouveau n'écrivit que des légendes dramatiques et des contes de fées dialogués, qu'il savait ne pouvoir être représentés. Les drames populaires d'Achim d'Arnim ne sont pas plus faits pour la scène que les fantaisies poétiques de Louis Tieck. Son *Coq de bruyère* (*Auerhahn*), où se développent les singulières aventures d'Henri le Ferré et des bâtards de Louis Ier, landgrave de Thuringe au XIIe siècle, a pourtant une forme dramatique et contient des scènes et des caractères très-plastiquement dessinés. *Halle et Jérusalem*, que l'auteur qualifie lui-même dérisoirement de tragédie en deux comédies, constitue l'ébauche

fantastique d'un drame impossible qui a pour argument le sujet de *Cardénio et Célinde*, déjà traité au XVII[e] siècle par Gryphius. Le Juif errant Ahaswérus y figure entre deux jeunes gens qui vont en pèlerinage de Halle à Jérusalem. La vie aventureuse des étudiants remplit les premiers actes, où la figure de premier plan est le fameux Cardénio, qui, à vingt ans, est blasé comme Faust et qui mène une vie de sacripant comparable à celle du Karl Moor des *Brigands* de Schiller. Les farces (*Possen*) d'Arnim sont amusantes et variées. Le fantastique et le diabolique s'y mêlent aux bouffonneries et semblent vouloir reconstituer la vieille comédie populaire de Hans Sachs et de Jacob Ayrer. Le beau-frère d'Achim d'Arnim, Clément Brentano, plus célèbre par les excentricités de sa sœur Bettina que par ses productions dramatiques, esquissa un *Ponce de Léon*, imité de Calderon, et un drame, *la Fondation de Prague*, plus baroque qu'intéressant.

Karl Immermann, l'auteur du poëme dramatique de *Merlin*, nous montre un sorcier reniant son père le démon pour courir à la conquête du Saint-Graal. Immermann a composé des pièces véritables qu'il a fait représenter sur un vrai théâtre. Il fut lui-même directeur du théâtre de Dusseldorf. Ses deux premières pièces, deux tragédies, *Edwin* et *la Vallée de Roncevaux*, n'obtinrent aucun succès à cause de leur romantisme outré. Ses comédies *Le Prince de Syracuse*, *L'Œil de l'amour*, *Les Caprices de la Comtesse*, *Les Travestissements* le réhabilitèrent auprès du public,

et il retourna au drame. *L'Empereur Frédéric* et *Andreas Hofer* sont ses deux grands succès dans le genre sérieux. Immermann se vit attaqué de son vivant par les romantiques de l'école de Gœthe et de Schiller, qui lui reprochaient de méconnaître la beauté plastique, et par les romantiques de Novalis, qui lui reprochaient de manquer d'enthousiasme et d'élan. D'autres blâmaient chez lui l'absence de foi politique. Ce reproche retentit surtout lorsqu'en 1833 il eut publié son *Reise Journal* (*Journal de voyage*), où le fonctionnaire royaliste se mêle sans cesse au poëte de la révolution. Ce retour de la fortune modifia, dans les derniers temps, les convictions littéraires du poëte de *Merlin*, qui élimina de ses œuvres une série de pièces romantiques et fatalistes. Immermann mourut malheureux et dans la même indécision où il avait vécu. Lorsqu'il dirigeait le théâtre de Dusseldorf, il avait recueilli auprès de lui son ami Christian Grabbe, qui écrivit l'histoire de sa direction. Christian Grabbe, esprit inventif mais décousu et débraillé, jalousait la gloire de Gœthe. Son *Duc de Gothland*, son *Annibal*, son *Marius et Sylla*, le *Faust* qu'il refit après le poëte de Weimar, son *Napoléon ou les Cent-Jours* contiennent des scènes énergiques, des tableaux à effet, mais tout cela manque de liaison scénique. Grabbe mourut dans la misère, en 1836, à l'âge de trente-cinq ans. « On prétend que je suis un génie, disait-il. En effet, le génie et moi nous avons une chose qui nous est commune : la faim. »

Théodore Koerner, qui périt sur le champ de ba-

taille en 1813, et dont les hymnes de guerre ont paru sous le titre de *La Lyre et l'Épée* (*Leier und Schwert*), composa deux tragédies dans la manière de Schiller, *Zrini* et *Rosamonde*. Ses autres ouvrages dramatiques, *Le Veilleur de nuit*, *Le Cousin de Brême*, sont des essais dans le genre comique. Le théâtre toutefois n'est pas la véritable voie de ce poëte lyrique, dont les inspirations se révèlent plutôt dans ses chants de guerre, parmi lesquels *La Marche des chasseurs de Lutzow*, *La Prière pendant le combat* et *Le Chant de l'épée* sont restés célèbres. Si Koerner peut être classé parmi les romantiques, c'est à l'école de Schiller qu'il se rattache plutôt qu'à celle de Novalis.

La petite secte des *fatalistes tragiques*, variété de la seconde école romantique, compte parmi ses notables représentants Henri de Kleist, plus estimé pour ce qu'il aurait pu faire que pour ce qu'il a fait. Après avoir entendu la lecture de sa tragédie de *Robert Guiscard*, le poëte Wieland lui avait prédit des destinées merveilleuses. Dans un accès de folie, Kleist brûla cette tragédie, dont pas un vers n'est resté. Rendu à la liberté après la guerre de 1808, il écrivit des drames patriotiques contre la domination étrangère, *la Bataille d'Hermann* et *le Prince de Hombourg*. Il a laissé une tragédie de *Penthésilée*, un drame ayant pour titre *Catherine de Heilbronn* et une comédie restée au répertoire, *la Cruche cassée*. Henri de Kleist, dont la raison n'avait jamais été bien solide, se suicida à Potsdam en 1811, avec sa maîtresse Henriette Vogel.

L'un des coryphées du fatalisme tragique, François Grillparzer, plantait audacieusement sa bannière, en 1823, sur le théâtre de Vienne avec *l'Aïeule* (*die Ahnfrau*). Ce drame lugubre et puissant eut d'abord un grand retentissement dans toute l'Allemagne; on essaya plus tard de le tourner en ridicule à cause du moyen enfantin qui sert de base à son action. Cette aïeule apparaît à l'état de revenant dans le vieux château du comte Zdeuko Borotine, chaque fois qu'un malheur menace la famille à laquelle, épouse coupable, elle appartint jadis. Zdeuko est le dernier homme de cette race prédestinée à la destruction. Son jeune fils a disparu, on croit qu'il s'est noyé. Sa fille unique Bertha va se marier à un jeune gentilhomme nommé Jaromir. On découvre tout à coup que ce gentilhomme est un chef de brigands, et par surcroît que c'est ce même fils de Zdeuko que l'on a cru mort. Jaromir tue son père sans le connaître. Il veut enlever Bertha, sa fiancée, qui se trouve être sa sœur, et il est enlevé lui-même par le spectre de l'aïeule, qui le soustrait à la justice en l'entraînant dans son tombeau.

Grillparzer fit représenter après *l'Aïeule* trois tragédies : *Sapho*, *La Toison d'or* et *La Mort du roi Ottokar*. *La Toison d'or* (*Das Goldene Vliess*) est une trilogie qui contient *Phryxus*, les *Argonautes* et *Médée*. Le rôle de Médée fut créé brillamment par la grande tragédienne Sophie Schrœder. Cette trilogie de *la Toison d'or* se recommande par des beautés sérieuses et vaut beaucoup mieux que *l'Aïeule*. Grillparzer a conçu romantiquement sa *Médée*. C'est une fille douée

de la seconde vue, qui intéresse le public à sa vengeance. *Ottokar* est un drame historique à la façon du *Goetz de Berlichingen*, avec quelques imitations shakespeariennes dans la partie comique. La pièce, vers sa fin, tourne aux exagérations du mélodrame; mais il y a une grande puissance d'effet dans la scène où Milota, général du roi de Bohême Ottokar, coupe de son épée la tente où le roi et l'empereur traitent de la paix, à l'insu de leurs armées. Milota montre à ses soldats le roi s'humiliant aux genoux de l'empereur Rodolphe de Habsbourg. Au cinquième acte on voit le roi, vaincu et fugitif, se réfugier dans la cabane d'un garde-côte de Goëtzendorf. Là il trouve, couchée dans son cercueil, sa première femme Marguerite d'Autriche, qu'il a répudiée pour épouser Cunégonde de Masovie.

La meilleure comédie de Grillparzer est intitulée *Malheur à celui qui ment!* Grillparzer, malgré ses imperfections, est resté l'un des meilleurs dramatistes de l'Allemagne contemporaine, le plus inventif peut-être parmi les chefs de l'école néo shakespearienne.

Adolphe Müllner fut aussi l'un des adeptes de l'école des fatalistes. Son drame intitulé *L'Expiation* nous montre un comte norwégien, Hugo d'Œrindur, qui a épousé la veuve d'un seigneur espagnol, après avoir tué ce gentilhomme par trahison. La fatalité le frappe en l'avertissant qu'elle le poursuivra même au delà du tombeau, jusqu'à ce qu'il ait payé la dernière obole et reçu la paix en échange du repentir. L'idée morale de l'ouvrage est que le crime doit se ra-

cheter par le sacrifice. Ce principe est chrétien ; mais ce qui l'est moins, c'est le suicide auquel le coupable a recours, nouveau crime qui ne rachète pas l'ancien. Ce crime est même complexe, car il se double du suicide d'Elvira, la femme du comte. « L'heure m'appelle, ma douce amie, lui dit Hugo : donne-moi ce dont j'ai besoin. — Je t'ai compris. Tu demandes ce poignard? — Il a reposé sur ton cœur. — Tu l'auras. (Elle embrasse Hugo.) Jusqu'au revoir. — Donne-moi ce fer et fuis-moi. — Attends! Comme toi j'ai perdu la paix : notre sort sera le même. (Elle se frappe.) — Dieu! Elvira! Ma fatale action a perdu tout ce qui m'aime! La mort m'attend. Donne vite! Je m'échappe avec toi de cette sombre caverne de la vie. »

Adolphe Müllner, qui occupe un rang distingué parmi les auteurs dramatiques allemands de cette période, a écrit des tragédies et des drames, parmi lesquels *Yngurd* et *l'Albanaise* méritent surtout d'être cités. Il a laissé aussi des comédies, dont les plus estimées sont *les Grands Enfants* et *les Fiancés*. Houwald, l'auteur du *Portrait* et du *Fanal*, du *Prince et le Bourgeois*, est un écrivain pur et élégant, qui se distingue par de réelles qualités dans la petite phalange que nous venons de passer en revue.

Raymund, écrivain viennois, était directeur du théâtre de Léopoldstadt en 1821. Il s'efforça de relever le théâtre populaire, et mêla, comme le Vénitien Gozzi, les personnages fantastiques aux personnages de la vie réelle. Ses compatriotes les Viennois s'amusèrent beaucoup de ses *Fabricants de baromètres de*

l'île enchantée, de son *Diamant du roi des esprits*, de sa *Fille des fées ou le Paysan millionnaire* et de son *Roi des Alpes*, qui obtinrent une véritable vogue.

III.

Dramatistes de la jeune Allemagne : Gutzkow, — Henri Laube, — F. Hebbel, — Gottschall, — Prutz.

A mesure que l'on avance dans la chronologie du XIXe siècle, on ne sait plus où sont les auteurs romantiques et où ils ne sont pas. Ce qu'on appelle le groupe de la *jeune Allemagne* a pour chefs Henri Heine et M. Charles Gutzkow. Heine n'a jamais fait représenter de pièces, mais il a publié deux poëmes dramatiques, en 1823, dans la fleur de sa belle jeunesse, *Almanzor* et *William Ratcliff*. Quoiqu'il eût un goût très-prononcé pour le théâtre, son génie l'entraîna vers le lyrisme et vers la critique sardonique. Il voulait unir au fond romantique la forme plastique. Le parti romantique lui déclara la guerre. Il la soutint vivement, et attaqua surtout le comte Platen, auteur de deux comédies satiriques, *la Fourchette fatale* et l'*Œdipe romantique*. Ce qui caractérise la tendance générale de la jeune Allemagne, c'est une grande recherche de la forme littéraire et une vive ironie incessamment dirigée contre la noblesse, la royauté et le catholicisme.

Les poésies de l'école sont surtout empreintes du souffle démocratique. M. Charles Gutzkow, le lieutenant d'Henri Heine dans l'armée des *jeunes*, n'est pas seulement un romancier, un journaliste faisant de la politique ardente, c'est aussi un dramatiste pratiquant, et des plus distingués. Il débuta par deux tragédies, *Néron* et *le Roi Saül* (1835) ; puis il donna *Richard Savage*, *Werner*, *Pakul*, *L'École des riches*, *Une Page blanche*, *Pugatchaff*, drames ; *Le Lieutenant du roi*, *Queue et Glaive*, comédies ; *Uriel Acosta*, *Antonio Perez*, *Ottfried*, *Le Treize Novembre*, drames, etc.

Dans *Antonio Perez*, M. Gutzkow développe historiquement la curieuse chronique du célèbre confident du roi d'Espagne Philippe II. A cette biographie dramatisée il donne la forme animée d'une pièce de Schiller. Quelques-unes de ses scènes rappellent, pour le pittoresque et pour l'énergique expression, certains passages de *Don Carlos*. A côté de Philippe, de la princesse Éboli et du secrétaire Escovedo, M. Gutzkow crée deux figures qui ne manquent pas de physionomie et d'accent : l'aventurier Juan de Meza, chargé par Perez d'assassiner Escovedo, dont le roi désire la mort, et Don Ruy Palajo, qui, après s'être battu en duel contre le secrétaire de Don Juan d'Autriche, envoyé par son maître de Bruxelles à Madrid, se déclare son vengeur à la nouvelle du meurtre, et livre Perez à la justice. La pièce est très-mouvementée et contient des situations fort émouvantes. Elle s'arrête à l'emprisonnement d'Antonio Perez, et elle laisse croire qu'il recevra la punition de son crime. M. Gutzkow a

pensé avec raison que la fuite du secrétaire d'État en Aragon et son exil forcé en France auraient détruit l'unité de son action.

Uriel Acosta, drame représenté en 1847, obtint un succès populaire sur toutes les scènes allemandes. Ce drame est, pour l'invention et pour la forme scénique, l'antipode d'*Antonio Perez* ; ici une action d'une simplicité extrême qui se meut dans l'étroite question de savoir si un jeune docteur israélite, dont la doctrine a été frappée d'anathème par les rabbins, se rétractera ou persévérera dans son hérésie. Uriel Acosta, après avoir subi les combats que livrent à son âme le dévouement de sa fiancée et la douleur résignée de sa mère, sacrifie son esprit à son cœur, son amour de la gloire à son amour pour la famille. Cette pièce, qui vit de sentiment et non de mouvement dramatique, ne serait pas comprise chez nous. La lecture ne nous laisse pas deviner le motif de ce succès, qui fut pourtant réel.

Parmi les représentants actifs de la jeune Allemagne, citons M. Henri Laube, dramatiste de talent et auteur d'une histoire estimée de la littérature allemande. M. Laube a écrit aussi beaucoup de romans, des nouvelles, des ouvrages légers, comme *Les Lettres d'amour*, *Le Bonheur*, *Les Nouvelles de voyage*, où l'esprit s'allie à l'élégance du style. Ses drames de *Struensée*, du *Monaldeschi*, du *Prince Frédéric* ont attiré l'attention, ainsi que quelques comédies et tragédies dont le succès a été très-grand. Les œuvres dramatiques de M. Henri Laube remplissent treize volumes. Notons aussi M. François Hebbel, né dans

le Holstein, qui s'est acquis une grande renommée par ses drames à sensation et qui a exposé sa prédilection pour l'extrême tragique dans un livre intitulé : « *Mon opinion sur le drame* ». Ses compatriotes vantent sa brillante imagination, son style énergique et original ; ils lui reprochent seulement son amour pour l'horrible et une certaine exagération dans les sentiments de ses personnages. M. Hebbel a donné, en 1843, une tragédie de *Judith* ; en 1844, une *Marie Madeleine.* En 1850, il publia *Hérode et Marianne* ; en 1851, *un Drame en Sicile* ; en 1852, *Julia* ; puis *Michel-Ange*, *Agnès Bernauer*, *L'Anneau de Gygès* et *les Niebelungen*. Toutes ces pièces sont fort estimées. Une comédie du même auteur, *le Diamant*, échoua en 1847.

M. Rodolphe Gottschall (de Breslau) figure aussi dans les rangs des coryphées de la jeune Allemagne. Il avait étudié le droit à l'Université et obtenu le grade de docteur ; mais ses opinions politiques, qui l'avaient déjà fait exclure de Kœnigsberg, l'empêchèrent de suivre la carrière de l'enseignement. Il se réfugia dans le drame à tendances de la nouvelle école. Ses principales pièces de théâtre sont : *Robespierre*, *Lord Byron*, *Jérôme Snitger*, *Lambertine de Méricourt*, *Pitt et Fox*. Les productions de M. Gottschall ont été jugées en Allemagne très-diversement, selon le point de vue politique où chacun des critiques se plaçait. L'auteur prend en toutes circonstances le parti du sensualisme contre le catholicisme, et prêche ouvertement l'émancipation des femmes.

Charles de Bourbon, *Maurice de Saxe*, *Éric XIV*,

tragédies de M. Ernest Prutz, et surtout la comédie du même auteur intitulée *Politische Wochenstube* (*La Chambre des accouchements politiques*), satire mordante des événements du jour, produisirent une certaine sensation. Banni d'Iéna, M. Prutz lutta contre la police de Berlin, où il faisait un cours de littérature. C'est l'un des dramatistes militants les plus ardents et les plus persécutés.

IV.

Autres dramatistes : Frédéric Halm, — Zedlitz, — Deinhardtstein, — Raupach, — Devrient, — Klein, — Freytag, — Bauernfeld.

Nous avons vu les tendances littéraires et politiques des deux écoles romantiques et de la jeune Allemagne. En dehors de ces groupes, les autres dramatistes allemands de ce siècle n'ont pas de vues d'ensemble ni de plan arrêté. Ils suivent, selon le caprice du moment, tantôt la route tracée par Gœthe et Schiller, tantôt les pas des seconds romantiques ou l'école frondeuse des *jeunes Allemands*. La classification de ces producteurs, éparpillés dans des pays qui diffèrent de goûts et d'idées comme de sentiments politiques, philosophiques et religieux, devient difficile. Autrefois il existait en Allemagne des centres littéraires, à Weimar, à Vienne, à Munich, à Leipzig, à Dresde, à

Stuttgard, à Berlin, à Francfort. Aujourd'hui les différents niveaux tendent à s'effacer. Les grands centres sont devenus des villes de province, et la capitale du nouvel empire allemand n'a pas concentré en elle les forces littéraires, qui restent disséminées sans lien et sans unité. La classification des auteurs par nationalités serait peut-être l'ordre le plus logique et le plus clair, mais cette classification serait incomplète et ne conclurait pas. Nous l'emploierons pourtant, faute de meilleure, pour grouper les écrivains qu'il nous reste à nommer.

L'Autriche compte, parmi ses plus renommés dramatistes n'appartenant à aucune école nettement déterminée, le comte de Münch-Bellinghausen, plus connu sous le pseudonyme de Frédéric Halm. C'est un gentilhomme cracovien, né en 1806. Il a composé l'une des meilleures tragédies contemporaines, *le Gladiateur de Ravenne* (*Der Fechter von Ravenna*). Puis viennent Grillparzer, l'auteur de *l'Aïeule*, dont nous avons parlé plus haut; le baron de Zedlitz, qui produisit trois pièces d'une certaine valeur, *Deux Nuits à Valladolid*, *L'Étoile de Séville* et *Cachot et Couronne*, et enfin Deinhardtstein, auteur de *Boccacio*, de *Hans Sachs* et de *la Dame voilée*. Cet écrivain, mort en 1859, avait été codirecteur du théâtre de la cour à Vienne.

Le comte de Münch-Bellinghausen, ou Frédéric Halm, avait vingt ans, et il achevait ses études de droit, lorsqu'il écrivit *Griseldis*, son premier ouvrage, qui fut représenté à Vienne au théâtre de la cour, en 1832,

et reçu par le public avec une faveur marquée. En 1836, il donnait *l'Adepte*, puis *Camoëns*. En 1838, paraissait une tragédie romantique du même auteur sous le titre d'*Imelda Lambertazzi*. *L'Enfant du désert* obtint une grande vogue en 1842. Cette pièce fut jouée sur tous les théâtres de l'Allemagne et traduite en plusieurs langues. Les autres ouvrages dramatiques de Frédéric Halm sont *Sampiero*, *Roi et Paysan*, imité de Lope de Vega, *Défense et Précepte*, *Iphigénie à Delphes*. *Le Gladiateur de Ravenne* est de 1854. C'est le plus vif succès de l'auteur. La pièce offre un intérêt réel, que malheureusement viennent refroidir les tirades philosophiques. Le poëte, qui appartient par certains côtés à l'école rêveuse, a eu l'idée de personnifier dans son héros l'esprit germanique livré aux séductions de la corruption romaine. Comme contraste à cette figure, l'héroïne Thusuelda doit représenter à son tour l'antique Germanie luttant contre l'oppression étrangère. Cette forme symbolique ralentit nécessairement l'action et jette du trouble dans la marche de ce remarquable ouvrage. L'auteur du *Gladiateur de Ravenne* fut surintendant du théâtre impérial de Vienne en 1866.

M. Bauernfeld a produit quelques bonnes comédies viennoises et a publié une traduction de Shakespeare en collaboration avec M. Schulmacker.

L'ancien royaume de Prusse a produit, outre Immermann, Gottschall, Hebbel, Henri Laube et Grabbe, que nous avons déjà cités : Raupach, le plus fécond des dramatistes de l'Allemagne contempo-

raine ; le baron de Putlitz, auteur de quatre volumes de comédies mêlées de quelques drames, dont le dernier s'arrête à 1865 ; le baron d'Eichendorf, traducteur de Calderon ; Ph.-Ed. Devrient, acteur, éditeur et auteur du *Petit Homme gris*, de *la Faveur du moment* et des *Méprises* ; Léopold Klein, Hongrois de naissance, auteur des pièces allemandes intitulées *Marie de Médicis*, *Le Duc de Luynes*, *Cavalier et Travailleur*, etc. La valeur littéraire de Raupach ne répond pas au retentissement de ses nombreux succès. *Les Contrebandiers* furent son meilleur ouvrage. Ce dramatiste, plein de persévérance, célébra en treize tragédies le cycle historique des Hohenstaufen, et, après avoir créé ce monde, il ne se reposa pas. M. Gustave Freytag, professeur de philosophie, romancier, journaliste et poëte lyrique, est auteur de la comédie des *Fiançailles*, de *Valentine* et du *Comte Waldemar*.

La Saxe, l'un des anciens centres littéraires de l'Allemagne, a produit, dans cette période, des dramatistes de quelque notoriété. M. Roderich Benedix, l'auteur de *la Tête couverte de mousse* (*das Bemooste Haupt*, désignation empruntée à l'argot des universités), obtint de vrais succès avec ses deux drames *Mathilde* et *la Belle-Mère*. Ses œuvres dramatiques ne remplissent pas moins de vingt-sept volumes, et se composent surtout de comédies. Amélie Heiter, pseudonyme qui masque la princesse Amélie de Saxe, a écrit plusieurs comédies, entre autres *l'Anneau de fiançailles* et *l'Héritier du majorat*.

Une femme auteur, Charlotte Birch-Pfeiffer, née à

Stuttgard en 1801, morte à Berlin en 1868, a donné aux théâtres d'Allemagne plus de cent pièces de différents genres. La plupart de ces ouvrages furent très goûtés du public, mais ils n'ont aucune valeur littéraire. Robert Griepenkerl, né en Suisse, mais qui vécut à Brunswick, à Berlin et à Leipzig, exploita dans ses drames l'histoire de nos révolutions. Il fit applaudir son *Maximilien Robespierre*, ses *Girondins* et une autre chronique historique intitulée *A Sainte-Hélène*. Citons encore : M. Frédéric Rœber d'Elberfeld, qui publia en 1851 un *Appius Claudius*, un *Empereur Henri IV*, une *Sophonisbe*, un *Tristan et Iseult*; le Souabe Melchior Meyr, auteur de *Franz de Sickinghen* (1852); M. Hans Kœster, grand producteur, qui commença à se faire remarquer, en 1830, avec son *Alcibiade*, suivi bientôt de *Marie Stuart*, de *Conradin*, d'*Ulrich de Hatten*, etc.; M. Paul Lindau, qui est l'un des auteurs à succès que l'on joue en ce moment à Vienne et à Berlin.

Je ne crois pas devoir charger ce tableau d'une nomenclature plus étendue. On voit, par ce résumé, l'évolution dramatique accomplie outre-Rhin depuis la mort de Schiller et du grand Gœthe. La seconde école romantique, qui s'annonçait comme un fleuve dont les flots devaient couvrir le monde, s'est perdue dans les sables avec la jeune Allemagne, sans qu'il en reste trace autre part que dans les livres. La production, de nos jours, est tout individuelle, et, à l'heure présente, le public ne court guère qu'aux adaptations

de nos opérettes, dont la bouffonnerie rappelle les lazzis au gros sel d'Arlequin (*Pickelhæring*) et de Jean Saucisse (*Hanswurst*). Guillaume Schlegel n'est malheureusement plus là pour recommencer ses prédications sur l'esthétique nationale.

CHAPITRE XXIII.

THÉATRE SLAVE

(RUSSE, POLONAIS, BOHÊME, SERBE.)

I.

Théâtre russe.

Ozéroff, Chakowskoï et Khmelnitski. — Alexandre Griboiédof (*Malheur à l'esprit*, comédie, et le personnage de *Tchatski*, le misanthrope de la littérature russe). — **Gogol. — Koukolnik et Polévoï. — Pouchkine. — M. Ostrowski et son répertoire. — M. Alexis Potiékine et ses principales œuvres. — M. Jean Tourguénief. — Le comte Alexis Tolstoï et sa *Mort d'Ivan le Terrible*. — M. Pierre Boborykine. — MM. Diatchenko, — Soukhovo Khobiline, — Averkief, — Schteller, — Mann. — Les acteurs et les actrices russes.**

Dans l'évolution spontanée de la dramaturgie moderne, le théâtre russe occupe une place marquée au coin d'une vraie originalité et d'une force créatrice de bon aloi. Si nous le comparons, par exemple, avec le théâtre allemand, nous lui devons accorder une supériorité relative, en prenant comme point d'appréciation le domaine de la comédie.

Cela posé, le rôle de la dramaturgie russe restera toujours un rôle subordonné. L'initiative n'a pu appartenir à la Russie dans cette branche de l'art, comme dans aucune autre. L'art théâtral, les divers genres de spectacles, la tragédie, la comédie, le drame, tout

fut de pure importation. Le XVIIIe siècle, dès l'époque de la naissance du théâtre patronné par la cour impériale, ne donna que des œuvres imitées du français, les deux comédies de Von Wizin et les quelques pièces de Kryloff exceptées. C'est donc une chose tout à fait naturelle que de voir, dans le premier quart du XIXe siècle, le même caractère imitateur se répandre sur tout ce que la scène russe a produit, jusqu'à l'avénement d'un auteur de génie qui a nom Alexandre Griboiédof.

Dans la tragédie, Ozéroff; dans la comédie, le prince Chakowskoï et Khmelnitski, voilà les trois noms que l'on peut, à la rigueur, tirer de la liste, d'ailleurs fort courte, des dramaturges en renom de cette époque. Mais Ozéroff ne fut que l'émule de Soumarokoff, fidèle champion du tragique conventionnel, seulement avec plus de talent, de sobriété et d'élévation de style. Ses sujets grecs ne sont que des pastiches, de même que ses tragédies, tirées de l'histoire et des légendes russes. N'y cherchez ni vérité historique, ni vérité de caractères, ni vérité du langage : ce sont des tragédies comme on en confectionnait en France aux confins des deux siècles. Chakowskoï imitait et adaptait tout ce qu'il pouvait prendre dans le théâtre étranger, voire même les comédies de Shakespeare. C'était pour son temps un très-habile faiseur, un aimable auteur comique et un ardent amateur du théâtre. Il a rendu de grands services à la scène russe en qualité de directeur. Nul, à son époque, ne s'adonnait avec autant de verve et d'abnégation à la pénible tâche de chercher

de bons comédiens, de leur enseigner la déclamation, d'encourager les commençants, de bien monter les pièces, de varier le répertoire. Son théâtre à lui ne peut, à proprement parler, être jugé avec impartialité qu'à ce point de vue de propagande et de vulgarisation. Mais tout ce qu'il faisait était approprié aux moyens de l'interprétation et aux goûts du public. C'est ainsi que sa comédie *En famille* (*Swoïa semia*) et le drame populaire *la Bigame* (*Dwoumoujenitza*) ne disparurent du répertoire des théâtres de province que vers 1860. Son partenaire Khmelnitski n'a sur lui d'autre avantage qu'une certaine élégance de versification. Les idées et les personnages de ce genre de comédie sont puisés dans le répertoire des comiques français. Il n'y a qu'à citer les titres des deux meilleures pièces de Khmelnitski, *le Menteur* (*Nié lioubo nié slouchaï a lgate nié mechaï*) et *les Châteaux en Espagne* (*Wolchebnyie Zamki*), où le titre même est un plagiat; mais cette petite comédie est écrite en vers agréables qui faisaient déjà espérer le style de Griboiédof.

Avec un fonds aussi pauvre en pièces originales, le théâtre russe ne pourrait pas même répondre aux exigences du public des deux capitales russes, déjà fort avancé, sinon comme instruction vraie, du moins comme goût littéraire; et nous voyons cependant que la scène russe marchait de pair avec les spectacles étrangers que l'on donnait à Saint-Pétersbourg et à Moscou, qu'elle avait un répertoire varié et des comédiens remarquables. C'est que les traductions abon-

daient et servaient la cause de l'art, en même temps que celle de la culture intellectuelle des mœurs. A partir de cette époque, la tragédie conventionnelle luttait sur les tréteaux russes avec les vigoureuses productions du romantisme. On jouait simultanément les Antigones et les Œdipes avec *le Roi Lear* et *Othello* (traduits non des originaux, mais des adaptations de Ducis), *les Brigands* et *Don Carlos*, la grande et la petite comédie du XVIIe et du XVIIIe siècle, Molière et Destouches, Marivaux et Beaumarchais, les comiques anglais et italiens, Sheridan et Goldoni. Voilà ce que le public applaudissait, voilà ce qui permit à la Semionova de devenir une grande tragédienne, à Karatyguine, plus tard à Motchaloff et à Sossnitski, de se partager les suffrages dans le drame et la comédie. C'est de ces éléments que le théâtre russe fut constitué, quand le génie de Griboiédof franchit d'un seul bond l'espace qui sépare la médiocrité du grand souffle créateur et des œuvres de maître.

Alexandre Griboiédof n'a jamais eu l'idée de réformer le théâtre national, et la vocation littéraire, très-marquée chez lui (si l'on étudie sa correspondance intime), ne l'a pas détourné de la carrière administrative. Nous le voyons, après la campagne de 1812, quitter un régiment de cavalerie pour entrer dans la diplomatie, où il conquit très-vite une belle position. Il mourut, en qualité d'ambassadeur russe près le shah de Perse, en 1829, victime d'une émeute de la populace de Téhéran contre les serviteurs de l'ambassade russe.

Nous savons que Griboïédof fréquentait volontiers la société des gens de lettres de Pétersbourg et de Moscou, que son amour du théâtre était très-prononcé ; mais les quelques petites bagatelles qu'il écrivit pour la scène ne pouvaient guère servir de ballons d'essai à une œuvre telle que *Malheur à l'esprit* (*Goré oté oumâ*). Cette comédie reste l'unique œuvre digne de Griboïédof, et les bribes de ses compositions posthumes, que l'on a trouvées dans ces derniers temps, semblent provenir de la plume d'un vaudevilliste et non d'un grand comique.

Malheur à l'esprit est, si l'on veut, plutôt une satire dramatisée qu'une comédie. Mais cette distinction est subtile, et tout critique, libre de préjugés et de traditions routinières, reconnaîtra dans cette pièce tous les principaux éléments d'une vraie comédie : caractères, peinture de mœurs, verve comique, esprit, finesse, protestation vigoureuse contre les vices du temps. L'intrigue et l'action restent au-dessous de ces qualités ; mais il y en a bien assez pour que cette comédie ne devienne pas une simple satire dialoguée. L'analyse détaillée le démontrerait aisément. Dans une journée (et ce n'est nullement par respect exagéré pour les unités), cette œuvre nous montre toute une galerie de types d'une parfaite vérité. La vieille société de Moscou est reproduite avec une hardiesse et un naturel dont le génie seul possède le secret. Sur un fond de satire implacable apparaît la noble figure du héros Tchatski qui subit involontairement

la peine que lui inflige le monde plein de dégénérescence morale où il tomba.

Le théâtre russe ne possède guère, en fait de personnages héroïques vraiment sympathiques, que Tchatski, le martyr de son propre esprit. Quelle que soit sa portée philosophique ou sociale, qu'on l'envisage comme représentant de la jeunesse avancée ou bien qu'on l'accepte comme le type de l'homme de principes qui proteste toute sa vie contre les ridicules et les travers du temps, le personnage de Tchatski ne perdra jamais ni sa valeur littéraire, ni sa valeur morale. C'est l'Alceste de la comédie russe. Tchatski ressemble à l'immortel misanthrope de Molière, d'autant plus que sa participation à la pièce est motivée par un amour tout aussi indigne de lui que celui qu'Alceste ressent pour Célimène. Le critique russe Belinski, entraîné par les métaphysiciens allemands aux extrêmes limites du purisme, prétendait que Tchatski n'est pas une figure vivante, que ce n'est qu'une abstraction, un diseur de monologues, une boîte à mercuriales écrites en vers splendides. Si cette opinion (qui a depuis presque totalement perdu son autorité) était vraie, si même l'on faisait disparaître de la comédie le personnage de Tchatski, le fond du tableau, les mœurs, les types variés et profondément étudiés, le style devenu le patrimoine de l'esprit national, tout cela constituerait encore une œuvre du plus vrai comique, de la plus haute portée littéraire.

Ne nous étonnons pas que la comédie de Griboiédof

reste isolée dans le théâtre russe. Pour concevoir une œuvre de cette force, il fallait avoir vécu dans le courant d'idées qui pénétra en Russie après la campagne de 1812, qui aboutit aux événements de 1825. Ce n'est que de ces hauteurs intellectuelles et morales que l'on pouvait en artiste envisager la vieille société nobiliaire, lui donner son vrai coloris, faire ressortir ses côtés ridicules et se montrer créateur et poëte sans devenir pamphlétaire et libelliste. Griboiédof mourut à l'ouverture du règne de Nicolas Ier, qui se signala par l'interruption brusque de ce courant d'idées rénovatrices.

Ce n'est que dix ans plus tard, sous une autre forme et avec un autre matériel, que le talent de Gogol livra au public une comédie-satire qui eut presque le même retentissement que *Malheur à l'esprit.* Ne cherchons dans son *Réviseur* ni l'esprit, ni la finesse, ni le style de Griboiédof; c'est de l'*humour* relativement grossier, c'est de l'observation réaliste. Si Griboiédof ne laissa pas une école, dans le sens classique du mot, il transmit du moins à ses descendants le souffle de la comédie. Son œuvre, avec celle de Gogol, frayèrent le passage à un théâtre plus populaire, à un théâtre où les couches inférieures de la société sont mises en évidence. C'est pourquoi, si M. Ostrowski (le coryphée de la dramaturgie moderne) n'est qu'un disciple de Gogol au point de vue général, il est, sans contredit, le vulgarisateur de la nouvelle comédie et le peintre de mœurs inexplorées jusqu'à lui. C'est lui, en effet, qui représente le mieux le théâtre moderne russe. Son mérite se lie étroitement à la comédie, et non aux autres

genres de littérature scénique. Voilà plus de trente ans que la comédie russe ne sort pas du cadre où Gogol et M. Ostrowski l'ont placée. Ne cherchez là pourtant ni une action bien étudiée, ni une intrigue intéressante, ni coups de théâtre nouveaux; tout cela marche paisiblement, tout cela est plein de choses épisodiques, c'est parfois plutôt une série de dialogues qu'une pièce de théâtre; mais presque tout est bien observé; les caractères sont tranchés, le langage sent son crû, les mœurs sont reproduites avec une vérité exempte de toute convention. En un mot ce sont de très-bonnes œuvres littéraires et de médiocres pièces de théâtre, trois ou quatre exceptées. Les jeunes écrivains qui battirent la campagne sur la trace de M. Ostrowski se sont signalés quelquefois par d'heureuses dispositions, par l'étude de quelques nouveaux travers de la société ou par la création de quelques types inobservés; mais aucun n'a marché dans une voie vraiment originale.

Tel est l'état actuel de la comédie en Russie. Quant à la tragédie, ou, pour mieux parler, quant au drame, il a eu beaucoup moins de développement spontané. Le romantisme de 1830 donna naissance à des œuvres tellement secondaires qu'on ne peut même pas les comparer aux productions des dramaturges ordinaires qui desservaient en France ce genre de spectacles. Les deux *faiseurs* de cette époque, Koukolnik et Polévoï, sont d'égale valeur. Le premier exploitait la mine du patriotisme exagéré, en édifiant de grandes machines où l'on ne voit d'historique que les noms, les dates et les faits grossiers des annales, mais

où tout est ronflant et prosaïque ; le second composait, selon les besoins, drames historiques, drames bourgeois, sujets russes, sujets étrangers, en y mettant un peu plus d'esprit et de goût que son confrère, mais ne laissant jamais percer la plus minime parcelle d'inspiration créatrice, soit dans l'action, soit dans les caractères, soit dans le style.

La période Ostrowski, qui commença vers 1850, n'a pas trouvé dans le drame son plus riche élément. A part deux ou trois drames populaires, tout ce que MM. Ostrowski, le comte Alexis Tolstoï, Pissemski et Tchaïeff ont écrit, en fait de pièces historiques et de drames de genre, ne dépasse pas un estimable niveau. Les drames de genre ont encore quelque signification, puisqu'ils reproduisent, bien ou mal, la société actuelle ; mais les pièces dites « historiques » ne sont que des pastiches des chroniques shakespeariennes. Cette infatuation shakespearienne détourna le grand poëte Alexandre Pouchkine de la vraie voie de l'art, quand il écrivit son *Boris Godounoff*. C'est une des belles œuvres de la poésie moderne, mais ce n'est qu'une ébauche d'épopée dramatisée. On comprend qu'avec un tel bilan de drames, le répertoire des théâtres des deux capitales ait dû vivre surtout de pièces traduites ou *adaptées*.

Nous avons dit que le romantisme pénétra sur la scène russe dès le commencement du siècle. Outre les maîtres classiques Shakespeare, Schiller, Lessing, puis Kotzebue, les poëtes espagnols et plus tard Victor Hugo, Alfred de Vigny, Casimir Delavigne, Dumas,

toute la phalange des mélodramaturges français défila sur la scène russe. Les traductions et les *adaptations* abondent encore de nos jours, et il ne paraît guère de pièce remarquable ou à succès sur les théâtres de Paris, quel que soit son genre, qui ne soit immédiatement transplantée, ce que nous voyons d'ailleurs un peu partout.

Malheur à l'esprit de Griboiédof et *le Réviseur* de Gogol sont donc jusqu'à présent les deux perles du théâtre russe contemporain. La pièce de Griboiédof ouvre ordinairement la saison théâtrale à Pétersbourg et à Moscou. Ce n'est que depuis l'avénement de l'empereur Alexandre II qu'on la joue sans coupures, mais on s'obstine toujours à la défigurer par une mise en scène inintelligente, en l'habillant à la mode du moment et non en costumes du temps d'Alexandre Ier. Les types de la comédie de Gogol, le sous-préfet et le réviseur, sont devenus des sobriquets comme Alceste, Tartuffe, Harpagon. Deux autres comédies qui complètent l'œuvre de Gogol, et qui sont de beaucoup inférieures au *Réviseur*, s'intitulent *Le Mariage* (*Genitba*) et *Les Joueurs* (*Igroki*). Cette dernière pièce ne contient pas de rôle de femme.

Les pièces de M. Ostrowski sont de genres très-variés, drames, comédies, chroniques, féeries, livrets d'opéras. Dans ses comédies, M. Ostrowski a mis en scène les mœurs de la classe marchande, qui diffère beaucoup de la société noble. Il est le seul dramatiste moderne qui ait fait école. La meilleure de ses études sur la classe des marchands est *le Banqueroutier* (*Swoï-*

lioudi sotchtemsia), comédie en quatre actes, qui n'a jamais beaucoup plu à cause de ses longueurs. La pièce intitulée *Pauvreté n'est pas vice* (*Bédniosti nié parok*) n'a que trois actes mêlés de chant. Elle se distingue par le type d'un ivrogne, frère d'un riche marchand. Ce rôle fut l'une des meilleures créations de l'acteur Sadowski, mort l'année dernière. *La Pupille* (*Vospitannitza*) présente une suite de tableaux des mœurs de la classe nobiliaire avant l'émancipation des serfs. *Une Place lucrative* (*Dochodnoië miesto*), comédie en cinq actes en prose, trace une amusante esquisse de la classe des petits employés. *Une Fille pauvre à marier* peut aussi se ranger parmi les bons ouvrages dus à la plume de M. Ostrowski. L'héroïne de la pièce est un type très-sympathique de jeune personne qui partage le sort de tant de demoiselles sans dot, celui d'être *vendue* en mariage. *L'Orage* (*Groza*), drame en cinq actes en prose, développe un épisode de la vie intime des marchands où le despotisme de la famille ressort dans toute sa crudité. Le rôle de l'héroïne du drame, Catherine, est le plus poétique personnage qu'ait inventé l'auteur, et il sert de cheval de bataille à toutes les débutantes. Les drames historiques de M. Ostrowski obtiennent moins de faveur que ses comédies. *Minime*, *Le Songe sur le Volga*, deux chroniques dramatisées, écrites en vers blancs, ont faiblement réussi. La mise en scène de ce dernier ouvrage coûte pourtant des sommes considérables. *La Neigette* (*Sniégourotschka*), l'une des œuvres récentes de l'auteur, mise en musique par M. Tchaïkowski, a

échoué au théâtre de Moscou. Cette féerie en vers libres contient pourtant quelques beautés poétiques.

Une comédie en quatre actes de M. Alexis Potiékine, intitulée *Le bien d'autrui ne profite pas*, nous présente un tableau de la vie intime des paysans en contact avec la corruption délétère de la valetaille fainéante. C'est une bonne pièce populaire. Dans *les Chevaliers modernes* (*Sowremiennyié ritzari*), l'auteur stigmatise les coureurs de fortune s'affublant du masque de toutes les vertus. L'auteur a fait là un *Tartuffe* de provenance allemande. Il dépeint un de ces Allemands des provinces baltiques, race omnivore détestée dans toute la Russie. A cause de sa tendance, la comédie de M. Potiékine fut arrêtée par la censure. Elle ne fut jouée que longtemps après son apparition dans une revue, et sous un autre titre. L'Allemand de la comédie fut contraint de prendre une peau russe. *Les Oripeaux* (*Michoura*) parurent il y a quelque douze années, à l'époque où la littérature russe s'était jetée dans la satire de l'administration et où elle poursuivait de ses sarcasmes les fonctionnaires à pots-de-vin.

M. Jean Tourguénief, le célèbre romancier, a quelque peu écrit pour les théâtres; on a de lui des comédies satiriques dans la manière de Gogol, et des proverbes mêlés de situations piquantes et de fines causeries. Son *Célibataire*, sa *Provinciale*, son *Déjeuner chez le maréchal de la noblesse* constituent de jolies petites esquisses en prose qui ne sont pas sans valeur. Léon Meï, poëte distingué, mort il y a quelques

années, laissa deux drames en vers et en cinq actes, tirés de l'histoire moscovite, *la Fiancée du Tzar* et la *Pscowitaine*. *La Mort d'Ivan le Terrible*, par le comte Alexis Tolstoï (qu'il ne faut pas confondre avec l'illustre romancier Léon Tolstoï), a fait sensation il y a sept ans. L'ouvrage était monté avec un grand luxe de mise en scène. Il contient quelques belles parties ; la forme littéraire a été très-critiquée.

Nous arrivons à M. Pierre Boborykine, jeune écrivain, qui a fait représenter *le Petit Noble*, comédie en cinq actes en prose, et *l'Enfant*, drame en cinq actes. *Le Petit Noble* est une satire amusante des mœurs russes avant l'émancipation des serfs, où l'esprit de caste et l'antagonisme des classes sont mis en jeu. *L'Enfant* nous montre la lutte morale d'une jeune fille qui perd successivement toutes ses illusions, et périt sous le poids de la réalité. La fameuse comédienne de Moscou, Fedotova, débuta dans ce rôle en 1862. Depuis 1865, l'auteur paraît avoir renoncé au théâtre, où il avait pourtant réussi, et il écrit des romans et des articles de journaux. M. Boborykine a publié, en 1872, un livre sur l'*Art théâtral*, la première œuvre de ce genre qui ait paru en Russie et qui contient la théorie des mouvements d'expression, les principes de la déclamation ainsi que des considérations critiques sur l'enseignement dramatique et sur la condition sociale des comédiens.

Le plus grand producteur de pièces modernes est certainement M. Diatchenko, qui alimente le théâtre russe depuis quinze années. Il combine et ar-

range mieux ses plans que M. Ostrowski; mais comme exécution il lui est de beaucoup inférieur. M. Soukhovo Khobiline s'est fait un nom avec une seule pièce en trois actes, *les Noces de Krètchinski*, bonne comédie de mœurs contemporaines. Le héros est un escroc du grand monde. L'ouvrage, en province, ne quitte pas les affiches depuis 1850. *L'Ancien Régime de Kachira*, par M. Averkief Dmitri, obtint récemment un très-vif succès à Moscou. *Les Fautes de jeunesse* ont servi de début à un jeune auteur, M. Schteller. M. Mann est aussi un dramatiste tout récent qui a fait représenter *La Toile d'araignée*, *Les Parleurs* et *Le Bien public*. Cette dernière comédie vise à la satire sociale; elle est bien conçue, mais un peu lourde dans ses allures. L'ensemble de ces travaux montre une marche décidée et un progrès sensible et continu de la littérature russe contemporaine vers la comédie de mœurs et l'observation vraie. Il est probable que ce progrès s'accentuera de plus en plus et arrivera, dans un temps prochain, à la création d'un art véritablement national.

On compte en Russie quelques comédiens remarquables, mais l'ensemble manque généralement dans les troupes. Après la Semionova, le célèbre tragédien Karatyguine, Motchaloff, Sossnitski, que nous avons déjà nommés, les théâtres impériaux s'honorent de pouvoir citer Tchépkine, Serge Wassilieff et Martynoff. Le premier a fait époque dans l'histoire de la scène russe. Sa biographie, intéressante à plusieurs points de vue, nous montre un ex-serf faisant pénible-

ment sa carrière et arrivant aux plus hauts sommets de l'art. Tchépkine savait jouer à merveille tout le répertoire classique du comédien français, et s'identifiait comme nul autre avec les types de Griboiédof et de Gogol. Son émule, Sadowski, vint plus tard. Sa carrière fut étroitement liée au théâtre de M. Ostrowski. Il excellait surtout dans les types de marchands, la classe précisément que M. Ostrowski prit comme modèle pour ses tableaux de mœurs. Serge Wassilieff et Martynoff (comédiens de Pétersbourg), tous les deux morts dans la force de leur talent, possédèrent au même degré l'*humour* incisif et entraînant et un grand fond de sensibilité et de pathétique. Parmi les vivants, Samoïloff, à Pétersbourg, et Choumski, à Moscou, sont des comédiens consommés; mais Choumski, qui tient le même emploi que Samoïloff, est plus intelligent, plus sobre dans son interprétation, et par conséquent plus vrai. Givokini, dès ses débuts, fut l'idole du public qui aime à rire, et c'est par une verve intarissable que cet excellent bouffe a égayé la scène pendant plus de quarante ans. Après Sadowski, le frère de Serge Wassilieff, Paul Wassilieff, de Pétersbourg, est le meilleur interprète des types de M. Ostrowski.

Quant aux femmes, aucune ne s'est montrée l'égale de la Semionova. Les meilleures se distinguèrent dans le bas comique et le drame populaire, comme Goussséva, Sabourowa, Linskaïa. Quelques amoureuses, coquettes, ingénues et soubrettes, telles que Asséukowa, Dure, Répina, Kassitskaïa, Vera et Nadé-

jeda Samoïloff (sœurs du comédien précité), Wassiliéwa (veuve de Serge Wassilieff), les sœurs Barbe et Eugénie Borozdine, Suetkowa, Fedotova, Brochel, Nicoulina, telle est la liste des actrices mortes et vivantes.

Parmi ces artistes, on distingue surtout la Wassiliéwa et la Kassitskaïa. La carrière de cette dernière fut presque la même que celle du grand Tchépkine : c'est du servage qu'elle est sortie pour aborder la scène d'un théâtre de province en qualité de comparse.

Les Russes ont beaucoup d'aptitude scénique, et ce n'est que par l'absence de bonnes écoles que l'on doit expliquer le niveau, relativement bas, de l'interprétation. Il est vrai que la direction des théâtres impériaux possède, à Saint-Pétersbourg et à Moscou, deux écoles de déclamation, de chant et de danse, entretenues aux frais de la couronne; mais ces établissements donnent à leurs pupilles une très-médiocre éducation scénique. La seule branche qui y fleurit, c'est la danse. Aussi les plus grands comédiens, Tchépkine et Sadowski, furent des enfants de la balle sortis des théâtres de province; Sossnitski, Martynoff et Choumski, quoique ex-élèves des écoles, y firent l'apprentissage des *danseurs*; Samoïloff avait été ingénieur des mines avant d'aborder la scène.

Notons, en terminant, que la liberté des théâtres n'existe en Russie que pour la province. Dans les deux capitales, les théâtres impériaux sont la propriété exclusive de la couronne; aucune concurrence privée n'est autorisée pour le drame et la comédie russes.

II.

Théâtre polonais.

Boguslawski. — Niemcewicz. — Dmusrewski. — Ziolkowski.— Ossinski.— Osireski.— Krapinski.— Wézyk. — Félinski. — Les deux Fredro. — La Comédie infernale de Krasinski.

Le prince Poniatowski, devenu en 1764 le roi Stanislas-Auguste, avait fondé en Pologne les théâtres publics. La liberté qu'il laissait aux écrivains avait permis à l'illustre Zablocki de faire représenter ses comédies de mœurs, qui sont encore aujourd'hui l'honneur de la scène polonaise. Le mouvement dramatique fut considérablement ralenti par le partage que subit ce royaume infortuné, jadis si florissant, et qui avait préservé l'Europe de la conquête musulmane. L'art dramatique survécut pourtant dans la Pologne conquise et morcelée. Comme les Italiens sous la domination de l'Autriche, les auteurs polonais usèrent du droit qu'on leur laissait de parler à leurs compatriotes sous le voile de la fiction scénique et de l'allusion, et de leur rappeler leurs anciennes gloires. Boguslawski, directeur de troupe et acteur de talent, avait commencé ses prédications théâtrales avant l'invasion, lorsque les partis se disputaient le pouvoir, sans deviner que leurs querelles byzantines les menaient à la perte de leur nationalité. Une pièce de sa composition, *les Cracoviens et les Montagnards*, espèce de vaudeville entremêlé d'allusions politiques, l'avait mis en grande faveur.

Quand l'armée prussienne occupa Varsovie en 1794, Boguslawski se vit contraint de s'exiler. Rappelé en 1809, lors de la création du grand-duché, il reprit la direction du théâtre, qui prospéra malgré les agitations du moment. Lorsque les événements de 1814 et de 1815 mirent fin à l'existence du grand-duché, Boguslawski se confina dans une modeste retraite, où il vécut jusqu'en 1829.

A cette époque troublée, les traductions sont plus nombreuses que les œuvres nouvelles. Il y eut cependant quelques productions originales, et parmi celles-ci il faut mentionner en première ligne une comédie du poëte Niemcewicz intitulée *Le Retour du député*, écrite en excellents vers et représentant l'image fidèle de la noblesse polonaise aux dernières années du XVIIIe siècle. C'était en même temps une pièce politique et une œuvre littéraire très-vigoureuse. L'auteur avait voulu montrer ce double courant d'idées contraires qui épuisait la dernière vitalité du pays : d'un côté l'effort pour revenir à un passé impossible, dont le servage était la base ; de l'autre, le radicalisme révolutionnaire tendant à l'anéantissement de toute société humaine. Niemcewicz a donné d'autres ouvrages au théâtre : *Jean Kuchanowski*, *Sbigniew*, *Iadwiga*. Parmi les bons traducteurs, il faut nommer le Lithuanien Dmusrewski, auteur et acteur, qui fut l'un des favoris du public, à côté du grand comique Aloïse Ziolkowski. Ce Ziolkowski écrivit pour le théâtre soixante-quatorze pièces, aujourd'hui oubliées, parce qu'il les composait sur les menus événements du jour.

Il fut aussi le créateur et le rédacteur d'un petit journal très-goûté qu'il publiait sous le titre de *Momus*. Au temps du grand-duché, Ossinski, classique renforcé, mais écrivain élégant dans sa langue, publiait force traductions de Corneille, de Racine et de Voltaire qui obtinrent des succès d'enthousiasme. En 1807, il faisait représenter une allégorie où Napoléon figurait sous les traits de Persée délivrant Andromède (la Pologne).

C'est à Osireski qu'en 1814 Boguslawski remit le théâtre de Varsovie. Cette direction représente l'époque la plus brillante de la scène nationale. Krapinski y donna sa tragédie de *Ludgarde*, sujet tiré de l'histoire primitive de la Pologne. On représenta le *Boleslas le Hardi* et le *Glinski* de Wézyk. Ces tragédies, conçues et exécutées sous l'influence du goût classique français, écrites en sonores alexandrins, avaient le grand mérite d'entretenir l'esprit du peuple dans la culture de la langue nationale. La tragédie de Félinski intitulée *Barbara Radziwill* peut être considérée comme l'ouvrage le plus louable de cette période. A une fable intéressante l'auteur a donné pour cadre la lutte de la royauté et de l'oligarchie, et il s'est plu à réveiller les sentiments patriotiques dans un style élégant et pur, paré des plus riches couleurs de la poésie. Barbara Radziwill était la femme du roi Sigismond Auguste, qui l'avait épousée secrètement, sans le consentement de la Diète. Fatigué de cette contrainte, le roi la conduisit à Cracovie pour la faire couronner reine. La noblesse s'opposa à cette mésal-

liance, et la pauvre Barbara mourut par le poison. L'argument historique est tragique par lui même; il est traité avec talent, et il reproduit un souvenir des annales du pays, toujours bien venues sur les scènes polonaises. A côté de cette littérature sérieuse la petite comédie amusante garda toujours sa place, et le vaudeville français se naturalisa pour passer en revue les événements du jour. Le théâtre polonais suivit le mouvement romantique quand il fit son apparition en France et en Italie, et il inaugura l'ère nouvelle par un drame moyen-âge de Jean-Maximilien Fredro intitulé *Harald*. Cet ouvrage, monté avec un grand luxe de décors et de costumes, obtint un succès retentissant.

C'est à un poëte du même nom, à Alexandre Fredro, que le théâtre polonais doit les meilleures pièces de son répertoire moderne. Alexandre Fredro succéda dignement à Zablocki, et depuis quarante ans il brille au premier rang sur la scène nationale. Ses œuvres, multipliées par l'impression, se trouvent dans toutes les mains. Son répertoire se compose d'un beau drame historique, *la Défense d'Olsztyn*, et de dix-sept comédies. De 1824 à 1834, il publia quatre volumes de pièces, parmi lesquelles on remarque *Un Vœu de jeune fille*, *Les Amis*, *Le Mari et la Femme*, *La Manie des goûts étrangers*, *Les Dames et les Hussards*. Ce dernier ouvrage, traduit en allemand, obtint beaucoup de faveur à Berlin. Les compatriotes d'Alexandre Fredro estiment à si haut point son mérite qu'ils l'ont surnommé le Molière polonais, comme les Italiens ont appelé Goldoni le Molière de l'Italie et comme les

Scandinaves ont donné à Holberg le titre de Molière danois. Les ouvrages de Fredro perdent beaucoup à être traduits, ce qui semble indiquer que leur principale valeur consiste plutôt dans la forme que dans le fond. Sa qualité supérieure est une honnête et franche gaieté qui ne cherche jamais la pointe acérée de la satire. Fredro était né en Galicie, province échue en partage à l'Autriche. Toutes ses pièces furent représentées au théâtre de Lemberg avant d'être connues à Varsovie. Les événements politiques leur ont depuis fermé l'accès de l'ancienne capitale. Après 1831, le choix des ouvrages admis par la censure étant devenu plus restreint, c'est surtout l'opéra et le ballet qui ont brillé sur la scène varsovienne. Les drames historiques et la tragédie elle-même furent surveillés de très-près comme des objets de contrebande. D'importants ouvrages littéraires ont pu pourtant se produire en liberté par l'impression : le *Dziady* de Mickiewicz, le *Waclaw* de Gurczynski, l'*Irydian* et *La non divine Comédie* de Krasinski. Malheureusement ces pièces, n'ayant pas été composées pour le théâtre, bien qu'elles soient de véritables drames, et malgré les beautés poétiques dont elles sont pleines, n'ont jamais pu être représentées. Ce drame-poëme de Krasinski, si singulièrement intitulé *La non divine Comédie ou la Comédie infernale*, fut publié en 1834. Mickiewicz en a donné une brillante analyse dans le quatrième volume de son cours de littérature slave. Le drame de Krasinski est placé dans l'avenir. Pour la première fois (je cite Mickiewicz), un auteur a essayé de créer un drame

prophétique, de décrire les lieux où se passeront les événements futurs, d'y introduire ses personnages, et de raconter les actions qui doivent s'accomplir un jour. La scène, cependant, se passe en Pologne, les temps ne sont pas très-éloignés de nous; nous sentons que ces personnages appartiennent à notre génération. Un comte, représentant le passé, cherche les chemins de l'avenir, c'est-à-dire les solutions des questions sociales. L'ange le pousse vers l'avenir en lui disant que celui qui a un cœur peut encore être sauvé. Le démon le tente par la poésie du passé, par l'ambition, par la gloire, par les joies de l'Éden terrestre. Le comte quitte son foyer; il abandonne sa femme, son enfant pour courir vers le rêve. Dieu a éclairé sa raison, mais il a laissé froid son cœur. Son cœur a été chaud, mais sa raison l'avait devancé, et il ne peut plus mettre en harmonie ses pensées et ses sentiments. Il sait tout, mais il n'a ni foi, ni amour, ni désir, seulement quelques vagues pressentiments. La femme du comte devient folle, son enfant halluciné. L'homme du passé entre dans le monde nouveau, après que la vieille société vient de s'écrouler avec fracas. La populace s'enivre sur les ruines d'une ville qu'elle a saccagée. Un homme fauve, osseux et crépu, dont la taille dépasse celle de tous les autres, s'est fait le chef de ces bandes. Il a en lui toutes les tendances révolutionnaires; il n'a ni cœur ni âme, une intelligence seulement. Il se nomme *Pancrace*, nom grec qui signifie le résumé de toutes les forces brutales. Il est le maître, il est le tyran; il méprise ceux qui le servent

et lui obéissent, il les méprise parce qu'ils ne le comprennent pas. Le nouveau Messie désire voir le comte son antagoniste. Il se présente dans son château, au milieu de la ville assiégée, et il le trouve tranquille et sans peur. Pancrace offre au comte de le sauver, mais il faut qu'il lui abandonne les autres nobles qui doivent périr. Il raille les blasons peints sur les cadres des ancêtres. Le comte lui rappelle que, sans la vaillance de ces hommes de fer, le peuple n'existerait pas. Ce sont ces illustres guerriers qui l'ont affranchi, qui l'ont nourri de leur pain, qui lui ont bâti des églises et des écoles, partageant tout avec les roturiers, excepté le droit de se faire tuer dans les batailles, pour la défense de tous. C'est bien ainsi qu'aux derniers temps du royaume de Pologne devaient parler les représentants des deux systèmes plaidant pour la royauté et pour la république, pendant que l'étranger forgeait leurs fers à tous. « La vérité, dit Mickiewicz, n'est ni dans le camp de Pancrace, ni dans celui du comte ; elle est au-dessus d'eux. La victoire ne pourra profiter à aucun des deux partis. »

Au dernier acte du drame, le comte, qui a juré de s'ensevelir sous les ruines de sa ville plutôt que de céder, se heurte à la couardise de ses alliés, qui ne veulent pas mourir. Il se jette alors dans le gouffre embrasé et il expire en jetant une malédiction. Pancrace entre en vainqueur dans le château du comte. Il fait chercher partout son ennemi ; on lui raconte sa mort, on lui remet son épée rouge de sang. « Il a tenu parole, s'écrie-t-il : gloire à lui ! » Et se tournant

vers les gentilshommes qui se sont rendus, il leur dit : « Vous autres, à la guillotine ! » Au moment où Pancrace rêve la conquête du monde, il devient fou. Il voit dans son imagination le Christ sur sa croix. « Il est là debout, dit-il, avec ses trois clous et ses trois étoiles ! Ses bras s'étendent comme des éclairs ! — Maître, reprends tes sens, lui dit son écuyer. — C'en est fait, murmure Pancrace ; tu as vaincu, Galiléen ! » Et il tombe sans vie.

Un autre dramatiste contemporain, d'un mérite reconnu, c'est Thomas Olizanowski, qui écrivit vingt-huit pièces, dont huit seulement ont été imprimées. Ce poëte, oublié et abandonné, vit à cette heure, m'assure-t-on, dans un hospice aux environs de Paris. Ses meilleurs ouvrages sont encore inédits. Joseph Koneurowski, mort il y a quelques années, est l'auteur d'une tragédie historique bien ordonnée et bien écrite, tirée des annales polonaises au temps de Boleslas le Hardi, et jouée sous ce titre : *Le Moine*. Son drame d'*André Batory* est une composition plus originale et plus vigoureuse. Parmi les dramatistes les plus modernes, citons Deotyme, pseudonyme d'une femme de talent qui a donné une nouvelle version du drame de *Wanda* ; M. Malecky, professeur à l'Université de Lemberg, à qui l'on doit une comédie historique, *la Lettre de cachet* ; M. Kruszewski, le plus fécond des écrivains polonais ; Stanislas Boguslawski, fils du célèbre directeur, qui a produit trois comédies : *Une Vieille romantique*, *Les Cousins* et *Les Lionnes de Varsovie*. Joignez encore à ces noms celui de M. Checiuski, de M. Drzewuck et

du comte Ladislas Kaziobrodzki qui fit, avec un grand succès, représenter diverses comédies, sur le théâtre de Lemberg : *Les Gants de bal*, *Après le mariage*, *Sur un chemin glissant*. Un très-jeune littérateur, M. Lubowski, a essayé la satire des mœurs du jour dans ses pièces intitulées *Les Pauvres au salon*, *Les Carrières*, *Les Chauves-Souris*. Le fils d'Alexandre Fredro cherche à suivre les traces de son père. Il a donné au théâtre *La Fille unique bien dotée* et le *Consilium facultatis*. Le théâtre polonais ne manque pas, comme on voit, de productions modernes.

A Lemberg, à Cracovie, comme à Varsovie, les pièces écrites en langue nationale trouvent un accueil plus favorable que les productions étrangères. La scène varsovienne s'honore de posséder des artistes de mérite, qui font applaudir les œuvres nationales à côté des opéras et des ballets. Jean Krolikowski charme depuis trente ans le public dans les rôles de caractère ; Aloïse Ziolkowski, fils du célèbre comique, et grand comique lui-même, fait les délices de la foule, et M[me] Modrzejowska est un très-remarquable sujet. Enfin MM. Rapacki et Tahorkiewicz représentent la nouvelle génération de la comédie et du drame.

III.

Le mouvement théâtral en Bohême et chez les Slaves du Sud.

La Bohême, en cherchant à reconstituer sa nationalité, ne pouvait manquer de faire entrer le théâtre dans ses moyens d'action. Trouvant peu d'encouragement auprès du gouvernement central, les habitants de Prague ont récemment ouvert une souscription pour construire une salle spacieuse consacrée à la représentation des ouvrages en langue tchèque. Ce bâtiment, élevé au moyen de cotisations populaires, sera bientôt achevé et permettra de donner à l'art dramatique un convenable développement.

L'homme qui a le plus contribué, dès l'année 1830, à relever la scène en Bohême est Kliepera, auteur et acteur, à qui l'on doit diverses pièces importantes, parmi lesquelles *Sobeslav*, tragédie, et *Blanik*, drame. Son exemple fut suivi par Til, qui écrivit en tchèque, en 1837, une tragédie sur *Jean Huss*, puis, la même année, un drame intitulé *Nalezehec*, et, en 1838, un autre drame du nom de *Cestmir*. Un autre auteur-acteur, Jean-Georges Kolar, né à Prague en 1813, obtint, en 1847, un retentissant succès avec le drame qui porte pour titre *Monika*. Cet ouvrage fut suivi de *Magelona,* drame en quatre actes (1850), et de *la Mort de Ziska* en 1857. Kolar vit encore et joue les premiers

rôles à côté de sa femme, qui est une tragédienne renommée. Kolar traduisit en tchèque *les Brigands* et le *Wallenstein* de Schiller, ainsi que le *Faust* de Gœthe. M. Halek, qui, au concours public, remporta le prix pour le drame national, traduisit les principales œuvres de Shakespeare, et il écrivit diverses pièces originales, entre autres *Carevic Aletei*, tragédie jouée en 1862, *Zurich de Falkenstein*, *Le Roi Rudolf*. En 1860, M. Neruda donna une *Françoise de Rimini*; en 1867 et 1868, M. Charles Sabina publia sa petite comédie intitulée *Dans un puits*, et un ouvrage plus important, *la Rose noire*. Ces différentes pièces sont presque toutes empruntées à la chronique du pays. Je me contente de signaler en passant ce mouvement national, qui a une signification politique assez curieuse, et j'indiquerai le même fait pour la Serbie et l'Illyrie.

Les Slaves du sud, à savoir les habitants de la Croatie, du Monténégro, de la Serbie autrichienne et de la principauté serbe, aujourd'hui indépendante, n'ont pas attendu le mouvement de leurs frères du nord pour donner une impulsion à leur théâtre, n'ignorant pas que c'est là pour eux un puissant moyen de prédication et d'affranchissement. Dès l'année 1813, le vladika monténégrin Pierre, qui venait d'ouvrir des écoles et une imprimerie, songeait à encourager les écrivains qui voulaient s'occuper de l'histoire nationale. Né à Raguse en 1818, Mathieu Ban, après une existence aventureuse, débutait dans la carrière dramatique par un drame, *Moscovita*, écrit en italien. En 1857, il acquérait une grande réputation de poëte en

publiant en langue croate une tragédie très-vantée, *Miréima*, qui fut suivie plus tard d'un drame à sensation intitulé *Marthe de Novogorod*. Ces deux ouvrages constituent les deux perles dramatiques de la littérature slave contemporaine. En 1838, on applaudit avec transport *Guran et Sophie*, drame héroïque plein de verve et respirant une sauvage énergie contre l'oppression étrangère. L'auteur, Koukoulewicz, prêcha l'union slave et réclama un congrès national à Prague, idée qui fut réalisée en 1848. Mentionnons aussi Mathieu Goubetz, qui a composé plusieurs drames, dont le plus important, *Étienne* (le dernier roi de Bosnie), parut en 1857. Ces pièces, serbes, croates et tchèques, respirent le plus ardent amour de la liberté et de l'autonomie. Toutes les pensées des auteurs et des spectateurs se tournent incessamment vers l'avenir d'unité que chacun rêve et espère voir se réaliser un jour. Les autorités locales essaient vainement de comprimer cet effort; le conflit de ces deux forces fait naître un nombre considérable de compositions dramatiques qui se jouent peu, faute de théâtres et d'acteurs, mais qui s'impriment. Il y a là certainement, en même temps qu'un fait littéraire, un fait politique et historique qu'il est utile de constater.

CHAPITRE XXIV.

THÉATRE SCANDINAVE

(DANOIS ET SUÉDOIS).

I.

Théâtre danois.

Adam Gottlieb Œhlenschlæger et ses œuvres dramatiques. — Baggesen. — Andersen. — Les deux Heiberg. — Les deux Andreas. — Henrik Herz — Hauch. — Paludan Müller.

Le grand poëte dramatique du Danemark au XIXe siècle est Adam Gottlieb Œhlenschlæger, né en 1778, mort en 1850. Le premier ouvrage qu'il écrivit pour la scène date de 1808, et le dernier de 1846. Fils d'un pauvre organiste, appelé par une irrésistible vocation vers la poésie et surtout vers la forme théâtrale, il se fit d'abord comédien, afin de gagner son pain sans rester à la charge de sa famille. Le public accueillit avec indifférence celui qui devait plus tard devenir son poëte national. Sa mère, femme très-pieuse, qui avait rêvé pour lui la carrière ecclésiastique, s'agenouillait dans la neige, suppliant le bon Dieu de ramener son fils à une vie meilleure. Le bon Gottlieb, reconnaissant qu'il ne serait jamais qu'un piètre histrion, abandonna ses premières visées, et il se livra à l'étude des lois; mais il délaissa bientôt l'aride chicane pour revenir à

la littérature. En 1803, il publiait un volume rimé inspiré par les chroniques du Nord. Ce volume fut suivi du poëme d'*Aladin*, qui eut un grand retentissement. Œhlenschlæger ne se cacha pas dès ce moment pour annoncer tout haut qu'il relèverait la littérature danoise, fourvoyée depuis la mort d'Ewald. Ewald est le poëte renommé du XVIIIe siècle, qui passait en son temps pour le Shakespeare et le Milton scandinave.

C'est à Paris, dans ce fameux *hôtel de Nantes*, qui se dressait avant 1830 comme un monolithe sur la place du Carrousel, que le poëte danois composa ses trois meilleures tragédies, toutes trois tirées de la mythologie des Sagas : *Hakon Jarl*, *Palnatoke* et *Axel et Walborg*. Hakon Jarl est le type des antiques chefs norvégiens. Il représente la lutte de la religion d'Odin contre l'invasion du christianisme. Olaf, la croix à la main, soulève le pays et fait une guerre acharnée au représentant des dieux du Walhalla. Le vieux païen, battu par les révoltés, se réfugie sous le toit d'une ancienne maîtresse appelée Thora, qui lui donne asile. Pour n'être pas surpris, Hakon se creuse une caverne dans laquelle il se réfugie avec un esclave. Craignant une trahison, il dort debout, appuyé sur sa lance, et, dans un rêve shakespearien, il voit, comme Richard III, toutes ses victimes lui apparaître en le maudissant. « Tue-moi, dit-il au soldat qui le garde ; il faut que quelqu'un meure, toi ou moi ! » Le soldat le perce de son épée, et, pour gagner la récompense promise, il porte le cadavre au roi. Thora vient ensevelir le Jarl, et elle dépose dans la bière le glaive du grand chef,

après avoir orné sa tête d'une couronne de pin. *Palnatoke* nous montre un autre héros primitif, le Guillaume Tell du Danemark. Après qu'il est sorti vainqueur de l'épreuve de la flèche et qu'il a ainsi sauvé son fils, le roi Harald à la dent bleue jure sa mort, et il fait appeler le Finnois Skofte pour qu'il le débarrasse de son ennemi. « Enfant, lui dit-il, saurais-tu te servir d'une épée? — Non, mais en revanche je sais manier le couteau. – Aurais-tu le courage de frapper un vieillard? — J'ai déjà tué trois hommes. — Et ils étaient debout? — Non, pas debout, mais couchés. — Très-bien, tu es plaisant; mais n'as-tu jamais été tourmenté par cette Elfe noire qu'on appelle la conscience? — Jamais. — Jeune homme, que tu es heureux! »

Skofte entre la nuit dans la maison de Palnatoke. Le vieux guerrier s'éveille. Le Finnois a peur et il s'enfuit en laissant tomber son couteau. Le héros de la mer saisit alors ses armes et court chez Harald qu'il perce d'une de ses flèches redoutables. Swend, le fils d'Harald, monte sur le trône. Tous les chefs sont convoqués au festin des funérailles. Palnatoke vient audacieusement s'y asseoir. Swende vide la coupe de promission et jure sur le sanglier de Freya et sur le gobelet de Bragi qu'il vengera son père assassiné. On fait passer sous les yeux des convives la flèche trouvée dans la plaie du feu roi, afin que celui à qui elle appartient la reconnaisse. Palnatoke saisit sa flèche et il se retire l'épée à la main, sans qu'aucun des convives ose s'opposer à son passage. Mais, comme sa destinée doit s'accomplir, il est tué sur le seuil de la salle par

un fou atteint de cette rage subite célébrée dans les Sagas. Ce fou, c'est son beau-fils qui accourait avec ses hommes pour le délivrer. Cette pièce de *Palnatoke* est sans femmes, et l'amour n'y figure pas, même dans le récit.

La tragédie intitulée *Axel et Walborg*, bien au contraire, a l'amour pour base unique, dans le fond du sujet comme dans ses développements. C'est encore une légende scandinave qui en fournit l'argument. Axel revient de la Palestine, où il a combattu en brave. Il débarque à Drontheim pour épouser sa fiancée Walborg, mais on lui annonce que le roi veut la faire monter sur le trône. Une entrevue secrète dans une église avec sa fiancée apprend à Axel qu'il est toujours aimé, et que la jeune fille résistera jusqu'à la mort aux volontés du souverain. Axel lui présente un anneau de fiançailles, qui tombe et rebondit sur une dalle pour aller se perdre dans le caveau qui abrite les ancêtres de Walborg. Des pressentiments sinistres assiégent le cœur des deux amants. Ces pressentiments ne tardent pas à se réaliser. Le roi interrompt la cérémonie commencée et fait prononcer la nullité du mariage d'Axel sous un prétexte frivole. Le prêtre coupe la toile symbolique, indiquant que la trame de leur union doit être ainsi séparée. Les amants se revoient une dernière fois. Walborg dit à son époux qu'elle est préparée à mourir. « Toi, mourir, ma bien-aimée, toi dont les regards étaient hier si pleins de joie ! — Axel ! l'œil ne brille jamais d'un éclat si vif que lorsqu'il est plein de larmes ! » Axel prépare tout pour enlever sa maî-

tresse. Au moment où il va exécuter son dessein, les trompettes retentissent au dehors, et l'on apprend que les guerriers ennemis, ayant à leur tête Erling Shakke, viennent de débarquer sur la côte. « Nous ne pouvons plus fuir, s'écrie Axel. Le devoir m'ordonne de défendre Hakon. — Ton ennemi? — Mon roi! » Au dernier acte, Hakon, blessé, se réfugie dans la cathédrale de Drontheim. C'est Axel qui l'a sauvé et qui lui prodigue ses soins. « Axel, lui dit le roi, ta bonté pénètre en moi plus profondément que l'épée d'Erling. La pureté de ton âme m'a ouvert les yeux. Je te donne Walborg. Apprécie mon sacrifice. »

Cependant la troupe d'Erling investit l'église et en enfonce les portes. Axel aide à la fuite du Jarl, et reçoit le coup de la mort après s'être enveloppé dans le manteau du roi pour tromper l'ennemi. Il y a dans cette pièce une grandeur incontestable. Les caractères en sont largement tracés, l'intérêt y est très-vif; la passion y parle un langage plein de tendresse et d'élévation. Axel est le Roméo de la Scandinavie. Pour être plus rêveuse et moins dramatique que Juliette, Walborg n'en est pas moins charmante.

Je ne dirai rien du *Corrège* d'Œhlenschlæger, joué en 1811, et qui a été traduit en français. Ce n'est qu'une pièce vulgaire, sans plus de valeur que nos tragédies impériales de la même époque. *Stærkodder*, autre tragédie représentée en 1812, ressuscite encore un héros des Sagas. Stærkodder se repent d'avoir, dans sa jeunesse, tué le roi Olaf en trahison. Il cherche partout la mort, qu'il ne peut trouver. Odin le prend

en pitié et le fait périr sous la lance d'Eigild, le fils de sa victime. *Hugo de Rheinberg*, représenté l'année suivante, est une pièce *fataliste* de l'école allemande de Grillparzer. La tragédie intitulée *Hagbarth et Signe* est la mise en œuvre d'une légende norvégienne. Hagbarth, roi de la mer, est venu avec ses plus braves hommes provoquer les guerriers suédois en combat singulier, et il s'est subitement épris de la belle Signe, fille de la reine. Hagbarth tue le frère de Signe dans le champ clos, et l'auteur recommence l'histoire du Cid et de Chimène en mettant aux prises chez ses deux amants l'amour et le devoir... Le dénouement est moins heureux que celui des pièces française et espagnole. Signe en est réduite à se brûler vive sur l'autel de Freyà, pendant que son bien-aimé se poignarde pour arriver aussitôt qu'elle sous les voûtes éthérées du Walhalla.

De 1817 à 1821, Œhlenschlæger donne trois pièces médiocres : *les Frères d'armes*, *Erik et Abel* et *Tordenskiold*. En 1827 paraissent *les Varègues à Constantinople*. Ce drame-chronique nous représente le prince Harold, héritier de la couronne de Norvége, arrivant à Byzance où règnent l'empereur Constantin et sa femme Zoé. A peine le jeune Scandinave a-t-il débarqué, que l'impératrice lui propose de la débarrasser de son vieux mari et d'accepter sa main de veuve. La Frédégonde byzantine devient bientôt jalouse de son amant, qui semble lui préférer sa cousine Maria, et elle le fait jeter en prison. Harold s'échappe et rejoint ses braves Danois; il saccage le palais impérial, puis il met à la voile pour retourner dans son pays.

Quant aux autres ouvrages qui complètent le bagage dramatique d'Œhlenschlæger, et qui portent le nombre total de ses pièces à trente-huit, il ne paraît pas que leur succès ait répondu aux succès antérieurs. Une nouvelle mise en œuvre de la chronique d'*Hamlet*, d'après Saxon le Grammairien, fut pourtant très-applaudie à Copenhague en 1846, c'est-à-dire quatre ans avant la mort de l'auteur ; mais le respect du public pour un homme d'un grand talent qui prenait congé de lui entra sans doute pour beaucoup dans la bienveillance de l'appréciation.

On voit qu'Œhlenschlæger fut un poëte dramatique véritablement national. Son inspiration, toujours très-élevée, a peut-être parfois trop de penchant vers l'épopée, et, de plus, cette perpétuelle reproduction des mœurs barbares peut paraître, à la longue, un peu monotone aux étrangers. Cette critique, juste en soi, ne doit pas empêcher pourtant de reconnaître ce qu'il y a d'original et de sérieusement beau dans les compositions du dramatiste scandinave, le plus complet des écrivains de son pays, car il fut à la fois auteur de tragédies, de comédies et d'opéras, poëte épique et lyrique, en même temps que prosateur élégant, philologue érudit et professeur estimé d'esthétique à l'Université de Copenhague. La mort d'Œhlenschlæger fut un deuil public. Le sixième de la population de Copenhague assista aux obsèques, et l'évêque de Seeland prononça l'oraison funèbre de l'ancien comédien. Les théâtres fermèrent pendant huit jours, et la stalle que le poëte occupait d'ordinaire au théâtre royal

resta vide et recouverte d'un crêpe pendant six mois.

Les autres auteurs danois pâlissent auprès d'Œhlenschlæger, quoique plusieurs aient droit pourtant à l'attention. Tel est Baggesen, qui critiqua si vivement les œuvres de son confrère et ami le chantre d'*Hakon Jarl*. Baggesen, plus célèbre par ses autres ouvrages que par ses pièces de théâtre, composa les actions dramatiques intitulées *Erik eiegod* et *Thora*. Tel est encore Andersen, qui produisit vingt ouvrages, parmi lesquels un drame romantique à grand succès intitulé *Le Mulâtre;* tels sont : les deux Heiberg ; Peter Andreas, l'auteur de la comédie *Heckingborn*, du *Voyage en Chine* et de *L'Entrée solennelle;* Ludwig, son fils, à qui l'on doit une foule de pièces comiques amusantes, comme *Les Danois à Paris*, *Non*, *La Critique et la Bête*, *Les Inséparables*, *Le Jour des sept dormants*, *Une Aventure dans le jardin de Rosenborg*, etc. Henrik Herz a écrit trente-sept pièces pour le théâtre danois. Les principales portent pour titres : *Les Artifices de l'amour*, *La Visite à Copenhague*, *L'Audience*, *Une Cure*, *La Tirelire*, *Ninon*, *La Fille du roi René* (drame), *La Maison de Sven Dyring* (tragédie). *La Jeunesse de Tycho Brahé* et *Les Sœurs de Kinnekulle* sont les deux drames les mieux réussis de M. Carsten Hauch. Le pasteur Hostrap a donné beaucoup de vaudevilles. *L'Aventure de voyage*, *Les Intrigues*, *Les Vis-à-vis* ont surtout réussi. M. Ingemann, plus connu par ses romances historiques que par ses productions théâtrales, a donné deux tragédies remarquées : *Blanca* et *Masaniello*. M. Thomas Overs-

kou possède un répertoire de vingt et une comédies, parmi lesquelles il faut citer *Capriciosa*, *Les Fatalités d'un jour de noce*, *Un Jour de fête à la prison pour dettes*, *La Vie d'artiste*. M. Paludan Müller est plutôt un poëte qu'un auteur dramatique ; il compte pourtant deux succès au théâtre, *Titon* et *L'Amour à la cour*. Ajoutons à cette liste : le pasteur Boye, auteur d'une tragédie d'*Erik VII* et d'un drame intitulé *Shakespeare*; M. Brosboell, auteur du drame *Les Fils d'Eiagh*; M. Holet, auteur d'un *Gioacchino*, drame romantique ; M. Ernest Van de Rode, à qui l'on doit un *Bertrand de Born*, pièce aujourd'hui très en vogue; MM. Richard, Rounhilde, Samsoé et Sander, qui se sont fait remarquer dans le genre tragique et dans le genre comique. Au Volkstheater (théâtre du Peuple) et au Casino, on joue des traductions du français et de l'allemand, et quelquefois des pièces originales. L'auteur le plus productif de ces scènes secondaires est M. Erik Bœgh, chansonnier populaire très-apprécié par les amateurs du genre.

II.

Théâtre suédois.

Bœrjesson. — Dahlgren. — MM. Ridderstad, — Pontin, — Jolin. — Aventures de M. Anders Lindeberg, etc.

Les trois théâtres ouverts à Stockholm sous le règne de Gustave III furent réduits à deux en 1806, puis,

après l'incendie de 1825, à un seul. Cet état de choses dura jusqu'en 1863. Au mois de juillet de cette même année, la troupe lyrique et la troupe dramatique jouaient sur des scènes séparées, ce qui permit d'augmenter considérablement le nombre des représentations. Ces représentations se composaient et se composent encore aujourd'hui, pour une partie notable, de traductions du français. On y voit défiler côte à côte Molière et M. Octave Feuillet, Racine et M. Sardou, puis MM. Augier, Clairville, Dumanoir, Barrière, Labiche, Gondinet, etc. Une chose inexplicable, c'est que, dans le catalogue que j'ai sous les yeux, je ne rencontre pas une seule des pièces de M. Alexandre Dumas fils. Pourquoi ?

Les dramatistes suédois originaux figurent, en nombre respectable, parmi les contemporains représentés. C'est d'abord Jean Bœrjesson, auteur d'*Erik XIV* et de *Solen sjunker* (*Le soleil se couche*); c'est Dahlgren, auteur du *Wermlandais* et d'*une Aventure à Stegeborg*. Cet écrivain distingué mourut en 1866. Viennent ensuite : MM. Ridderstad, auteur d'un *Charles IX*; Pontin, auteur d'*Agda*; Jolin, auteur de *Maester Smith* et de *la Fille du jeune Hans*; Wijkander, auteur de *Lucidor*; et Hedberg. Tous ces ouvrages obtinrent des succès prolongés au Théâtre-Royal. Je me borne à citer ces quelques noms, craignant d'alourdir ces pages par une sèche nomenclature.

Comme il arriva vers la même époque à Londres à propos de deux scènes privilégiées, on cria beaucoup à Stockholm contre le monopole du Théâtre-Royal.

M. Anders Lindeberg, auteur dramatique et ancien capitaine de cavalerie, publia une critique très-acerbe intitulée « *Quelques Renseignements sur le Théâtre-Royal*; *dédié aux commissaires de constitution et d'économie de la Diète suédoise* ». M. Lindeberg fut condamné à mort pour crime de lèse-majesté, puis amnistié par le roi Jean en 1834. La réclamation des auteurs *injoués* porta ses fruits, comme en Angleterre; et, en 1839, la société *Thalie* obtint le privilége de donner des représentations dans un local privé, sous la direction de l'illustre comédien Torsslow, qui, en 1841, fit de son spectacle particulier un spectacle public. Anders Lindeberg ouvrit, de son côté, un nouveau théâtre, sans demander l'autorisation de l'autorité, qui n'y mit pas d'obstacle. Ce théâtre ne fit pas ses affaires, et il devint plus tard une succursale du Théâtre-Royal, l'ennemi que son fondateur avait juré de détruire. Quant à Lindeberg, il fut mis en faillite en 1844 et il mourut en 1849. Le théâtre de Torsslow ne prospéra pas davantage et il fut obligé de fermer ses portes. Pourtant l'exemple était donné. Des sociétés particulières établirent partout des petits théâtres semblables à nos cafés-concerts. Cette innovation ne servit qu'à dégrader l'art et à corrompre le goût du public.

La Suède n'a pas encore eu son Œhlenschlæger; elle l'aura sans doute un jour, nous voulons l'espérer. Le grand amour que les Suédois ont pour la musique les entraîne malheureusement vers les petits théâtres, où règnent l'opérette et la chansonnette, ces deux

créations qui représentent si bien le goût de notre époque pour les choses vulgaires.

Les théâtres royaux de Stockholm reçoivent une subvention annuelle de 120,000 couronnes (168,000 fr.). Le roi en paie la moitié sur sa liste civile; l'autre moitié est votée par la Diète. Le grand théâtre contient onze cents personnes, et le théâtre dramatique seulement six cents.

CHAPITRE XXV.

LE MOUVEMENT THÉATRAL EN ORIENT : CHEZ LES ARMÉNIENS ET LES TURCS, CHEZ LES GRECS MODERNES ET LES ROUMAINS.

Théâtre arménien.

Je n'ai pas à signaler ici de fortes œuvres en matière dramatique chez ce peuple intelligent, plus avancé dans les autres branches de la littérature ; je dois seulement constater qu'il existe, depuis le commencement du siècle, un mouvement très-prononcé vers la création d'une scène nationale. Les Arméniens, absorbés aujourd'hui dans les États de la Perse, de la Turquie et de la Russie, eurent autrefois une autonomie brillante, et ils cultivèrent les arts avec ardeur et succès. Quarante ans avant l'ère chrétienne, le roi Ardavad Ier composait des tragédies qu'on représentait en grande pompe sur un théâtre construit par ordre de Tigrane le Grand, père de ce prince. Les satrapes arméniens possédaient des théâtres dans leurs palais. Ces usages survécurent pendant les premiers temps du christianisme, ainsi que l'attestent Fostus et Élisée, historiens des IVe et Ve siècles. Les persécutions que les Arméniens subirent sous les Sassanides persans, sous les Arabes, sous les Tatares et les Seldjoukides, vinrent interrompre la tradition théâtrale, qui ne se renoua qu'au

commencement du XIXᵉ siècle. On essaya alors de fonder dans les grands centres de la Turquie et de la Russie des théâtres en langue arménienne. A Smyrne, les instigateurs de ce mouvement furent MM. Papaghian, Momourian et Agapaghian ; à Constantinople, ce furent MM. Bechiktachlian, Hekimian et Haïgouni ; à Tiflis, MM. Chirmaganiantz et Gariniantz ; à Théodosie (Crimée), ce fut Mgr Corène de Nar-Bey. Le public encouragea par un accueil enthousiaste cette restauration de la scène arménienne. En 1858, les frères Durry faisaient construire à grands frais, dans le quartier de Haskeuï, à Constantinople, un théâtre que le préfet ordonna de démolir le lendemain de la représentation d'une pièce nationale intitulée *Erwant, roi arsacide*, qui lui avait déplu. Cette coupure radicale de la censure turque dépasse par son amplitude tout ce qu'on a pu voir dans les autres pays.

Mgr Corène de Nar-Bey a publié plusieurs tragédies estimées, tirées des annales arméniennes : *Arsace II*, *Vastan* (héros arménien du vᵉ siècle), *Pharansime reine d'Arménie*, *Lousinée*, puis *Afranga*, comédie en prose. Bechiktachlian, mort à Constantinople en 1868, contribua pour sa grande part à la fondation de la scène arménienne contemporaine. On applaudit son *Gornag* et son *Vahan*. M. Hekimian a écrit *Juliette*, *Ardachès*, *Saniel*, *Sempad*. On reconnaît dans ces ouvrages une étude sérieuse et réfléchie des grandes œuvres des littératures étrangères. M. Tourian, poëte de mérite, mort dans la force de l'âge, a laissé quelques pièces remarquées : *Tigrane II*, *La Chute de la dynas-*

tie arsacide, *Sev-Hogher*. Notons aussi M. Terzian, auteur de *Santoukt*, de *Cosroès* et d'*Arsace II*; M. Essaghian, auteur d'une trilogie nationale portant les titres suivants : *Arsace*, — *Knel*, — *Olympiade*; M. Sefedjan, l'un des plus féconds parmi les dramatistes et à qui l'on doit de bons ouvrages, comme *Haïg* et *Léon de Lusignan*; enfin MM. Agapaghian et Vanantetza, auteurs de *Karékine*, de *Nersès* et de *Virkiné*. Parmi les auteurs arméniens de nationalité russe, on distingue surtout MM. Gariniantz, Poughiniantz, Sendoughiantz, Berdj-Stépan et Paskhondariantz.

Comme le lecteur a pu le voir par cette nomenclature que j'abrége, les écrivains dramatiques arméniens s'attachent le plus qu'ils peuvent à reproduire les grands faits de leur histoire et à réveiller chez leurs concitoyens trop endormis le souvenir de la patrie absente. L'intention des auteurs est dictée par un louable patriotisme, mais il serait à désirer qu'ils laissassent un peu reposer l'histoire ancienne pour aborder le drame et la comédie modernes : un mouvement dans ce sens servirait beaucoup mieux leur pensée civilisatrice que l'éternel ressassement des faits du passé, quelque glorieux qu'il puisse être.

Les Arméniens forment la partie la plus intelligente et la plus artiste de l'amalgame qui peuple les États du sultan. C'est à eux que Constantinople doit la fondation de son théâtre turc, auquel les musulmans ne songeaient pas et qu'ils fréquentent aujourd'hui avec un vif plaisir. C'est par là peut-être que le mouvement civilisateur agira sur cette masse, très-accessible aux

nobles sentiments. Les acteurs et les actrices du théâtre turc sont, pour la plupart, de nation arménienne. Les Osmanlis s'étonnent de les voir aussi bien représenter leurs mœurs et aussi bien prononcer leur idiome. Il y a pourtant des acteurs musulmans d'un certain mérite. Stamboul, Péra, Scutari les ont vus à l'œuvre. Les pièces sont généralement des tragédies jetées dans l'ancien moule classique de l'Europe, ou des opérettes à la façon d'aujourd'hui. La troupe arménienne de Gulli-Efendi a joué avec succès une traduction de *la Belle Hélène*. Sous le titre de *Arif*, MM. Alboreto et Tchohadjian ont mis récemment en opérette, en changeant les noms des personnages, *le Nouveau Seigneur du village* de Boïeldieu. Une jolie Arménienne, Mlle Lousnik, et M. Adjimian, qui jouaient Arif et la belle Handji-Kidi, c'est-à-dire Frontin et Babet, ont obtenu un succès retentissant. *Medjnoun et Leïla*, drame écrit en très-beau style, et qui reproduit l'action du poëme arabe célèbre sous ce titre, est un des succès littéraires qui méritent le plus d'être signalés. Le répertoire turc est encore dans l'enfance. Il est bien difficile qu'avec la censure préfectorale que l'on sait, il puisse de longtemps atteindre à une forme d'art.

Théâtre grec moderne.

Une scène grecque fut élevée pour la première fois à Bucharest, avant la guerre de l'indépendance, par les soins de M. Jacques Rizo Rangabé, alors ministre de son oncle le prince Soutzo. Parmi les acteurs amateurs, on distinguait M. Somakis, qui fut plus tard président de la cour de cassation à Athènes. Interrompu par la révolution, le théâtre grec reparut à Athènes en 1836. Dans les premiers temps, on ne put trouver de femmes qui consentissent à se montrer en public, et l'on fut obligé de faire jouer les rôles féminins par de jeunes garçons. M. Orphandis, aujourd'hui professeur de botanique à l'Université d'Athènes, était alors l'un des plus brillants acteurs de la troupe grecque, et M. Paraschas, aujourd'hui sous-préfet hellène, remplissait avec talent les rôles de jeune première. Depuis cette époque, des compagnies de véritables acteurs se sont formées et parcourent toutes les contrées où la langue grecque se parle. M. Jacques Rizo, ancien ministre sous le roi Othon, est le premier poëte grec contemporain qui écrivit des pièces de théâtre. Il publia d'abord deux tragédies, *Polyxène* et *Aspasie*, puis une comédie en prose toute locale, dirigée contre les innovations introduites dans la langue par le savant Coraï. Après la révolution, il donna deux comédies en prose intitulées *Le Journaliste* et *La Famille interrogative*. Le théologien Œconomos traduisit

l'Avare de Molière, et M. Kokkinakis traduisit le *Tartuffe*. M. Shylikis traduisit quelques autres pièces de notre grand comique, qui obtinrent un succès complet.

M. Zampelis a donné quelques tragédies modelées dans le moule classique, et M. Panago Soutzo quelques ouvrages où domine l'élément lyrique. Le frère de M. Panago Soutzo, M. Alexandre Soutzo, est l'auteur du *Dissolu*, comédie écrite en très-bons vers. Il publia trois autres comédies, qui sont plutôt des satires politiques dialoguées que des pièces de théâtre. Inscrivons dans cette liste les trois tragédies en vers blancs de M. Bernardakis, *les Kypsélides*, *Maria Donapatrie*, *Mérope*. L'ancien ministre de Grèce à Paris, M. A.-B. Rangabé, fils de Jacques Rangabé, est l'auteur de quatre tragédies nationales très-estimées.

Je me borne à ces citations, voulant seulement indiquer le mouvement de l'art théâtral, qui, en Grèce comme partout, cherche à se faire une place au soleil. Là, comme dans tous les pays primitifs, la tragédie abonde. La comédie est beaucoup plus rare, et il lui faudra encore une longue gestation avant de produire des fruits. Le progrès n'en est pas moins réel, car enfin quelque chose vit là où il n'y avait rien.

Le théâtre roumain.

Le théâtre roumain n'existe que depuis cinquante ans environ. Les deux principautés de Moldavie et de Valachie étaient alors séparées. A cette époque, on ne jouait guère que des traductions d'ouvrages classiques français. Après 1830, on emprunta à nos scènes du boulevard leurs mélodrames les plus émouvants: *Trente Ans ou la Vie d'un joueur*, *Le Bourreau d'Amsterdam*, *Le Naufrage de la Méduse*, etc. A Bucharest, une société, présidée par M. Campineano, essaya de former des auteurs parmi les élèves de l'école de Saint-Sava, et, négligeant les mélodrames, elle s'attaqua de préférence aux répertoires littéraires de la France et de l'Italie. La direction du théâtre de Jassy fut confiée à des hommes éclairés jouissant d'une honorable position sociale. Les premiers essais, qui n'avaient rien de national, réussirent très-peu. En 1851, une troupe italienne d'opéra vint jouer à Jassy une pièce dont le sujet était emprunté à l'histoire de la Roumanie. Cette pièce, intitulée *Étienne le Grand à Niantzo*, obtint un grand succès et indiqua la voie que devaient suivre les auteurs et les directeurs pour attirer le public. En 1840, la nouvelle école des dramatistes roumains se révéla par une comédie de mœurs nationales de M. Alecsandri, intitulée *George de Sadagoura*. Le modèle tant cherché était enfin trouvé. C'était la satire des travers et des vices de ce monde naissant de la Roumanie où se meuvent tant d'éléments divers: les

boyards, les paysans, les serfs, les tsiganes, les juifs, les gouvernés et les gouvernants, les exploiteurs et les exploités. Tous se reconnurent; ils applaudirent les diatribes qui les flagellaient, et ils furent les premiers à rire pour qu'on ne rît pas d'eux. Les violences du pouvoir, les abus du fonctionarisme ne furent pas oubliés, quoiqu'il fallût compter avec la censure, surtout en Moldavie, où le consul russe se montrait plus chatouilleux encore que le prince Stourdza sur les tendances et les allusions. Le travers local spécialement attaqué dans *George de Sadagoura* est le mépris des coutumes de leur pays affecté par les jeunes Moldaves revenant d'un voyage à l'étranger. Une comédie en un acte intitulée *Les Créanciers* (*Creditori*) succéda à *George de Sadagoura*; puis vint *le Pari*, pièce entremêlée de musique d'un jeune compositeur moldave, M. Flechtenmacher. En 1845, M. Alecsandri donna sa comédie intitulée *Jassy en carnaval*, qui déchaîna toutes les colères du gouvernement. A cette époque, la police locale ne voyait partout que des conspirations; l'auteur avait traduit ces effarements en scènes amusantes et grotesques. La censure courroucée notifia ses coupures. L'ouvrage fut joué cependant tel qu'il avait été écrit. Le délinquant fut mandé le lendemain au palais, où le prince l'admonesta, avec défense de recommencer. La pièce incriminée continua néanmoins d'être représentée. *La Pierre de la maison*, *La Noce villageoise* obtinrent le même succès, toujours mêlé d'un peu de scandale politique. Un peu plus tard, la révolution de Jassy proclamait les droits des paysans,

mais M. Alecsandri dut prendre le chemin de l'exil pour avoir été prophète trop véridique. Les bannis rentrèrent dans leur patrie en 1850, lorsque prit fin le règne de Michel Stourdza. M. Alecsandri reprit alors le cours de ses démonstrations politiques par le théâtre. Dans trois pièces consécutives il mit en scène une femme ridicule qui personnifiait la bourgeoisie enrichie, sous le nom de *madame Kiritza*, espèce de *madame Angot* moldo-valaque : *Madame Kiritza à Jassy* ; *Madame Kiritza en province*; *Madame Kiritza, retour de Paris.* Ce personnage légendaire, dont le nom est resté en proverbe, eut un retentissement prolongé. Le gouvernement du prince Grégoire Ghika se montra plus clément pour la comédie que ne l'avait été celui de son prédécesseur. L'un des types que l'auteur ne pouvait manquer de tracer avec toute sa verve, c'est celui de l'usurier juif, aussi âpre en Roumanie qu'en Russie, qu'en Pologne, qu'en Hongrie. Le drame en cinq actes intitulé *Les Sangsues du village* offre un tableau aussi vrai qu'effrayant des ruines accumulées dans les campagnes roumaines par les marchands d'argent israélites. Le succès de ce drame dure depuis vingt ans ; il n'est pas un villageois qui n'ait voulu aller l'applaudir à la ville. A côté du cabaretier juif qui dévore par l'usure le paysan roumain, M. Alecsandri a placé un de ces fermiers qui sont également le fléau des campagnes valaques, implacables exploiteurs de la misère, aussi insatiables à la curée que le prêteur israélite. Ces deux types sont représentés dans le drame de M. Alecsandri par le cabaretier Moïse et par le fermier Kir Jani qui com-

plotent la perte de Jon le menuisier. Jon a passé un contrat avec le gouvernement pour une construction qu'il ne peut terminer faute d'argent. Moïse vient trouver Jon et lui propose de lui avancer la somme dont il a besoin, mais il exige en échange que le malheureux paysan lui cède sa récolte à vil prix. Quand le prix du grain est réduit à sa plus minime expression, Moïse exige les sacs par-dessus le marché, puis il ne veut donner qu'un à-compte sur les sommes promises. Jon exaspéré lui jette son argent au visage et le met à la porte de chez lui. Dans une autre scène, c'est le forestier Martin qui a besoin d'une bouteille d'eau-de-vie pour sa femme en couches et qui ne peut l'obtenir qu'à gros intérêt et en laissant en gage, au cœur de l'hiver, son unique habit. Dans *l'Avare prodigue*, autre drame en quatre actes de M. Alecsandri, nous voyons le vieux Antohi qui a élevé avec amour un enfant trouvé et qui se prive de tout pour lui laisser une fortune. Cet enfant adoptif, mauvaise nature mue par l'instinct du vice et de l'ingratitude, attend avec impatience la mort du vieillard malade. Une crise survient qui laisse Antohi pâle et sans souffle sur son grabat. Le mauvais fils n'a rien de plus pressé que d'ouvrir le coffre de son père adoptif renfermant vingt mille ducats en or, et d'emplir ses poches en bénissant la bonne fortune qui lui arrive. Le père se réveille et chasse le malheureux, puis se tournant vers le médecin qui vient d'entrer : « Docteur, faites-moi vivre un an, six mois, un mois, que j'aie le temps de me venger ! » Antohi revient à la vie et se lance alors dans toutes les prodi-

galités. Il meurt enfin joyeux, ruiné et vengé, dépensant son dernier ducat le jour même où il rend l'âme.

Il existe en Roumanie des monologues, mêlés de couplets, sur la question du jour, que l'acteur vient débiter au public. Ces monologues se montrent parfois assez irrévérencieux pour le gouvernement. J'ai sous les yeux une de ces pièces, intitulée *Propre à rien* (*Haymana*). Elle est récitée par un employé que l'on change à chaque instant de résidence et qu'on finit par destituer, sans lui avoir payé ses appointements et ses indemnités de voyage et de logement. « Ah! messieurs les ministres, s'écrie le vagabond officiel, est-ce là l'ère d'ordre et de stabilité que vous nous promettiez avant de saisir vos portefeuilles! Mes amis, mieux vaut vous faire ouvrier, cultivateur, marchand, que de perdre votre temps au service de l'État. Destitué! ah! c'est comme cela? Eh bien, je cours m'enrôler dans l'opposition! »

Précédant plutôt que suivant les mouvements politiques, M. Alecsandri faisait exécuter, avant l'union des principautés, un chant patriotique précurseur, intitulé *Hora unirei* (*le Chant de l'union*). Il faisait représenter aussi des bluettes plaidant la même cause : *Cinel-Cinel* et *Pacale et Tandale*. Sous le prince Couza, après la réunion des deux provinces, M. Alecsandri fut nommé ministre des affaires étrangères, député, vice-président de la Chambre, puis sénateur, ce qui ne l'empêcha pas de continuer son théâtre. Dans ces dernières années, il s'est plus spécialement occupé d'œuvres poétiques et de la publication d'articles

de critique et de voyage. M. Alecsandri, malgré la supériorité de son talent et de son œuvre, ne constitue pas pourtant à lui seul tout le théâtre roumain. M. Millo a donné à la scène, qu'il a longtemps dirigée, un répertoire intéressant. Il a collaboré à plusieurs pièces de M. Alecsandri, et, acteur de mérite, il a créé presque tous les premiers rôles importants. M. Hadjdeu a fait représenter avec succès un drame en vers, *le Prince Rasvan*. M. Urechia a donné quelques ouvrages estimables. On doit à M. Pantazi Ghika un drame historique en cinq actes portant pour titre *Mircea le Vieux*, et une jolie comédie en un acte, *Jadesch*; à M. Bengesco un drame en vers, *Rodolphe II*, et une comédie de mœurs; à M. Ventura une autre comédie, qui fit quelque scandale, intitulée *Un Mariage dans le grand monde*. Le théâtre roumain est le plus avancé de tous ceux de l'Orient, et M. Alecsandri mérite d'être signalé comme un auteur de beaucoup de mérite et d'une véritable originalité. C'est à lui et à son habile interprète, M. Millo, que revient l'honneur d'avoir fondé le théâtre national en Roumanie.

CHAPITRE XXVI.

L'OPÉRA EN ITALIE.

I.

Vue d'ensemble.

Deux des plus grands parmi les maîtres du *siècle d'or* italien, Cimarosa et Paisiello, moururent au commencement du siècle que nous traversons : Cimarosa en 1801, Paisiello en 1816. Paisiello, qui avait débuté en 1763, écrivit encore quelques partitions d'opéra dans le siècle actuel, mais ces ouvrages n'ont pas survécu. C'est *Proserpina* en 1801, *Camilletta* en 1804, *I Pittagorici* en 1807 ; en 1808, c'est la *Scuffiera* et *Oro non compra amore*. Ces deux incomparables musiciens avaient produit, dans le cours de leur carrière, le premier cent vingt opéras, le second cent dix. Jusqu'à l'avénement de Rossini, leur répertoire et les imitations de leurs élèves alimentèrent les scènes de toute l'Europe. Personne n'aurait osé prévoir qu'il pût venir un temps où l'on applaudirait autre chose que le *Matrimonio segreto*, *Gli Orazi*, la *Nina* et la *Molinara*.

Valentino Fioravanti, l'un des maîtres du XVIIIe siècle, prolongea ses succès jusqu'en 1810. Fioravanti a donné au théâtre plus de cinquante opéras, la plu-

part dans le genre bouffe. Ses *Cantatrici villane* faisaient fureur à Paris en 1806. Zingarelli, auteur de *Giulietta e Romeo* (son meilleur ouvrage), du *Mercato di Monfragoso* et d'une autre version des *Horaces et les Curiaces*, avait acquis, à la fin du dernier siècle, autant de renommée en France qu'en Italie. Il dirigea en 1820 le Conservatoire de Naples, où il enseigna les principes de ses prédécesseurs. Mercadante, qui lui succéda dans le professorat officiel, après avoir reçu lui-même ses leçons, débuta comme compositeur d'opéras en 1819, quand Rossini avait déjà créé *le Barbier de Séville*, *Otello* et *Cenerentola*. Son *Elisa e Claudio*, représenté à Milan en 1821, puis à Paris en 1823, avec un éclatant succès, fut trouvé digne de Cimarosa, et le voisinage des chefs-d'œuvre du maître de Pesaro n'en arrêta pas la vogue. Cependant peu à peu le public se détacha du dernier représentant de la musique du vieux temps pour concentrer son admiration sur les productions rossiniennes, qui furent bientôt les seules admises. Même après la retraite de Rossini, en 1829, Mercadante, malgré tout son mérite, ne put ressaisir le succès des anciens jours. En 1836, ses *Briganti* échouèrent à Paris. Le même sort atteignit, en 1853, son *Bravo*, qui avait réussi à Milan en 1839. La distribution de la Scala était pourtant inférieure à celle de notre théâtre italien, où le compositeur disposa de Rubini, de Tamburini, de Lablache et de la Grisi. En 1841 et en 1858, deux autres excellents ouvrages du maître napolitain rencontrèrent la même froideur à Paris : c'étaient la *Vestale* et le *Giuramento*. La *Ves-*

tale fut cependant interprétée par la Grisi, par Mario et Tamburini, et le *Giuramento* par Graziani, Mmes Alboni et Penco. On ne sut jamais à quoi attribuer ce résultat négatif, qui plongea le vieux maître dans un chagrin profond. L'Institut voulut lui donner un témoignage de sa haute estime en l'admettant parmi ses membres associés. Si l'imagination et la faculté inventive de Mercadante eussent été à la hauteur de sa science et de son habileté, sa gloire aurait assurément survécu.

Vaccaï, élève de Paisiello, eut, comme Mercadante, ses jours de triomphe. Il avait donné son premier opéra en 1814, quand Rossini n'était encore que l'auteur applaudi de *Tancredi* et de l'*Italiana in Algieri*. Le *Romeo* de Vaccaï obtint un succès marqué à Milan en 1825. Le maître, qui était un homme de sens, comprit pourtant que son temps était passé. Quoique Rossini eût renoncé depuis deux ans à écrire pour l'Italie, sa réputation régnait toujours sur les scènes de l'Europe et de l'Amérique. En 1829, Vaccaï vint donner des leçons de chant à Paris, puis il partit pour Londres, où il resta deux ans. De retour en Italie, il écrivit sans conviction un *Mario Visconti*, puis une *Jeanne Grey* pour Mme Malibran, et il renonça ensuite définitivement au théâtre pour se livrer à l'enseignement et à la musique d'église. La génération actuelle ne connaît guère que le troisième acte du *Romeo* de Vaccaï, qu'on ajoute ordinairement aux deux premiers actes de Bellini. Farinelli, imitateur de Paisiello et de Cimarosa, vécut jusqu'en 1836; mais il cessa d'écrire en 1819,

ne voulant pas s'exposer à un échec après avoir fourni quarante opéras au répertoire. Generali, qui, depuis 1800, avait réussi sur toutes les grandes scènes italiennes; Niccolini, dont le *Trajan* avait lutté contre *les Horaces et les Curiaces* de Cimarosa, se retirèrent tour à tour de la bataille. Morlacchi, le glorieux père d'un *Corradino* qui électrisa le public italien en 1808 et d'un *Barbier de Séville* qui précéda d'un an celui du maître de Pesaro, se vit également contraint de plier bagage. Il avait composé vingt-sept opéras. Son style participait du style de Mayer et de celui de Paër. Après le succès fulgurant du *Corradino*, les Parmesans avaient fait exécuter le buste du maître et l'avaient placé dans le foyer de leur théâtre.

Paër fut le seul, parmi les auteurs en renom, qui ne recula pas devant la lutte avec Rossini. Sa réputation était européenne. Il avait composé soixante opéras, presque tous applaudis. Paër dédaigna le moyen employé par les timides, moyen qui consistait à s'affubler à la mode nouvelle et à combattre les cantilènes par des cantilènes, les crescendo par des crescendo. Paër resta ce qu'il était, mais il appela la ruse à son secours. En 1812, il avait succédé à Spontini comme directeur de la musique à l'Opéra italien de Paris. Nous avons dit déjà comment il écarta des affiches les ouvrages de son rival et comment il les mutila lorsqu'il se vit contraint de les livrer au public. En 1819, la représentation du *Barbier de Séville*, au bénéfice de Garcia, vint couper court à toutes ces manœuvres. L'illustre Paër qui, depuis 1801 jusqu'à 1813, avait

passé pour le premier compositeur de l'Italie et du monde, ne fut bientôt plus que l'auteur de l'*Agnese*. Cet opéra en deux actes, la véritable œuvre du maëstro parmesan, obtint un réel succès à Paris en 1819; il était chanté par Pellegrini, Barilli, Bordogni et Mme Mainvielle-Fodor. Ce fut l'unique débris qui surnagea de la gloire de Paër. Le flot emporta également le répertoire du Milanais Bigotti, élève de Zingarelli; celui du Napolitain Cordella, qui exploitait parallèlement le genre bouffe au théâtre et le genre sacré à l'église; les faibles compositions de Puccita, qui, de désespoir, se fit accompagnateur de Mme Catalani. Disparurent également dans l'orage : Mosca, qu'on avait surnommé l'inventeur du *crescendo,* pour faire pièce à Rossini; Carlo Coccia, le protégé de Paisiello et l'auteur de quarante opéras innocents; Pavesi, qui fit représenter cinquante ouvrages, et tant d'autres compositeurs. Mayer lui-même, Allemand italianisé, qui avait conquis une position brillante et qui fut le maître de Donizetti, dut renoncer à la production théâtrale, malgré le très-grand succès de sa *Medea* et de sa *Rosa Bianca*. Giovanni Pacini, qui avait brillamment débuté en 1815, fut de ceux qui prirent le parti de revêtir la peau du lion, c'est-à-dire de s'incarner résolûment dans les formes rossiniennes. Il opéra ce travestissement avec tant d'habileté qu'il put continuer sa vogue, réduite, comme de raison, à un degré secondaire. *L'Ultimo Giorno di Pompei*, en 1825; la *Niobe*, écrite pour Mme Pasta, en 1826; *gli Arabi nelle Gallie*, joué à Turin en 1828; *Saffo*, qui date de 1842; *la Fidanzata corsa*

(Florence, 1844), furent des succès incontestés en Italie; mais Paris, il faut le dire, se montra plus hésitant. La vulgarité de la cantilène, la négligence de l'instrumentation, l'abus des formules connues suffisent à expliquer l'indifférence de notre public pour les productions de Pacini. Donizetti et Bellini furent les seuls compositeurs qui purent grandir et venir à bien dans la grande ombre que projetait autour de lui le maître de Pesaro, dont le règne commence à *Tancredi* en 1813 pour finir à *Guillaume Tell* en 1829.

II.

Le répertoire italien de Rossini.

La carrière italienne de Rossini embrasse environ douze années. Elle commence à la fin de 1810 par la *farsa* intitulée *la Cambiale di matrimonio*; elle finit par *Semiramide*, en 1823. Dans ce court espace de temps, le monde musical du théâtre est métamorphosé de fond en comble, dans le genre sérieux comme dans le genre bouffe. Les ennuyeux récitatifs sont devenus des mélodies pleines de charme et d'intérêt; l'orchestre chante comme les voix; l'aigre accompagnement du clavecin a disparu pour ne plus revenir; la banalité de la musique bouffe en usage fait place au ton de la comédie, sans que la gaieté, l'entrain,

le *brio* perdent rien de leur piquante saveur; la cantilène prend une ampleur et une distinction remarquables ; l'instrumentation, dans l'ensemble comme dans les détails, acquiert un intérêt tout nouveau. La révolution qui se produit n'atteint pas toutefois du premier coup sa virilité. De 1810 à 1813, ce sont encore des essais. Le premier ouvrage donné en 1810, à Venise, au théâtre de San-Mosè, *la Cambiale di matrimonio*, n'est qu'une farce en un acte. La pièce réussit, et le maëstrino de dix-huit ans reçoit, pour prix de son travail, la somme ronde de deux cents francs une fois payée, sur laquelle il doit prélever ses frais de séjour à Venise. Rossini m'a conté qu'à cette époque il occupait une chambre sous les toits, dans je ne sais quel *sestiero*, et qu'un jour de mauvais temps, comme il travaillait dans son lit, il se vit contraint d'ouvrir son parapluie pour se garantir des cascades tombant du ciel, tamisées par le toit. *L'Equivoco stravagante*, second opéra bouffe du jeune maître, est un ouvrage en deux actes, pour lequel il touche cinquante francs de plus que pour *la Cambiale*. C'est le théâtre de Bologne qui lui fait cette munificence. La pièce est jouée dans l'automne de 1811. En 1812, le théâtre de San-Mosè, de Venise, représente *l'Inganno felice*, avec le concours de la Morandi et du bouffe Raffanelli. Galli avait aussi un rôle dans l'ouvrage. *L'Inganno* réussit à miracle. Le progrès du jeune musicien est immense. Les émoluments de Rossini se maintiennent à 250 francs. Une autre bouffonnerie, *il Cambio della valigia*, parut au même théâtre dans

la même année. Ce fut un franc succès très-applaudi. Encore 250 francs de gagnés. C'est avec ce trésor que le maëstrino part de Venise pour aller monter à Ferrare son premier opéra dans le genre sérieux, *Ciro in Babilonia*, deux actes que lui a commandés le Teatro comunale. Rossini revient immédiatement à Venise, où il fait jouer *la Scala di seta*, farce en un acte, qui lui produit les 250 francs habituels. Nous sommes toujours en 1812. A la saison d'automne, Rossini donne à Milan, sur la grande scène de la Scala, *la Pietra del paragone*, opéra bouffe en deux actes. L'ouvrage eut un succès considérable. L'auteur, émerveillé de sa bonne fortune, toucha cette fois 600 francs pour son droit. Presque au même instant, dans l'automne de la même année 1812, la troupe de Mombelli produisait à Rome, au théâtre Valle, un opéra écrit par Rossini à l'âge de quinze ans, *Demetrio e Polibio*, où se trouve le fameux quatuor que Stendhal déclare être un des chefs-d'œuvre du maître. Une farce intitulée *l'Occasione fa il ladro* fut encore jouée à Venise, à la saison d'automne, ce qui porte à six opéras l'actif dramatique pour cette seule année.

1813 nous fournit *I due Bruschini, Ossia il Figlio per azzardo*, *Tancredi* et *L'Italiana in Algieri*. C'est aux *Due Bruschini* que le plus exact des biographes de Rossini, M. Alexis Azevedo, rapporte l'anecdote concernant la brouille de Rossini avec Cera, le directeur du théâtre de San-Mosè, à propos de *Tancredi* que le maître s'était engagé à écrire pour la Fenice, le théâtre rival. Stendhal et Fétis, qui font remon-

ter cette aventure à *la Scala di seta*, se trompent assurément, car M. Azevedo n'a pas avancé un fait sans se renseigner auprès du regretté maître. « Je vous donnerai un mauvais libretto ! avait dit Cera dans sa fureur. — Eh bien, avait répondu Rossini, je vous donnerai, moi, une musique plus mauvaise encore ! » Tout le monde, à Venise, était dans le secret de la lutte qui allait s'établir. Dès l'ouverture, les seconds violons frappaient de leurs archets, à des moments convenus, le fer-blanc des quinquets de leurs pupitres. Puis tous les morceaux chantés exprimaient le contraire de ce que disaient les paroles. La pièce croula sous les sifflets, et Rossini courut se cacher, riant dans sa barbe du bon tour qu'il venait de jouer à son ami Cera.

Les Vénitiens ne gardèrent pas rancune à l'audacieux jeune homme, qui pourtant n'osa pas paraître tout d'abord au pupitre le soir de la première représentation de *Tancredi* à la Fenice. L'effet de l'opéra électrisa l'auditoire, qui acclama chaque morceau. Le coupable, rassuré, se décida enfin à se glisser dans l'orchestre. *Tancredi* marque la seconde étape du maître vers la gloire, dont il devait franchir les derniers sommets, en 1829, avec son *Guillaume Tell*.

L'Italiana in Algieri paraît au théâtre San-Benedetto de Venise pendant la saison d'été de cette même année 1813. Dans cette création, Rossini s'éloigna des traditions reçues et il inventa un nouveau genre bouffe qui lui appartient en propre, comme dans *Tancredi* il avait donné la forme de son *opera seria*.

L'homme de talent était devenu un grand homme. Au carnaval de 1814, *Aureliano in Palmira* est mal reçu à la Scala de Milan. Rossini ne se découragea pas, et, dans l'automne de la même année, il fit jouer au même théâtre *il Turco in Italia*. Le succès de ce chef-d'œuvre fut d'abord tempéré, mais plus tard *il Turco* prit sa place au premier rang. *Sigismondo*, joué à Venise, à la Fenice, en 1815, rencontra un insuccès complet. Le maître retourna à Bologne, près de sa famille. Ce fut dans cette ville qu'il se lia d'amitié avec Barbaja, le directeur des théâtres de Naples, qui l'engagea pour écrire deux opéras par an à raison de 200 ducats (ou 480 francs par mois). *Elisabetta*, *regina d'Inghilterra*, le premier produit de ce traité, parut à San-Carlo, un soir de gala royal, pour l'ouverture de la saison d'automne en 1815. La reine était représentée par la Colbrand, qui avait pour partenaires le ténor Garcia, père de Mme Malibran, et Nozzari. L'*Elisabetta* fut acclamée. A quelque temps de là, Rossini faisait représenter à Rome, au théâtre Valle, *Torvaldo e Dorliska*, en décembre 1815. Cet ouvrage réussit médiocrement, mais *le Barbier de Séville* le suivit à peu de distance. Pour demeurer dans les termes de son contrat, le maître dut écrire cette admirable partition en treize jours. Il ne mit pas le pied hors de sa chambre et ne se fit pas la barbe pendant tout ce temps-là, mangeant quand il en avait le loisir. On se rappelle les vicissitudes de cette première représentation du *Barbier* : le comte Almaviva, représenté par le ténor Garcia, brisant à la fois toutes les cordes

de sa guitare en préludant à son premier air, les rires et les apostrophes du public à ce sujet; le Bazile trébuchant sur un trapillon à son entrée et tombant tout de son long, au bruit des huées et des sifflets; un chat traversant la scène au milieu du final du premier acte, et les spectateurs appelant le félin par des miaulements ironiques. Bref, le vacarme fut tel que personne ne put entendre une note du chef-d'œuvre, qui, ce soir-là, fut regardé comme une chute. On sait aussi quel succès d'enthousiasme les Romains, mieux avisés, firent le lendemain à l'œuvre. Rossini était resté chez lui, ne voulant pas paraître au pupitre. La foule courut le chercher avec des flambeaux après le premier acte, et le ramena en triomphe au théâtre.

A son retour à Naples, Rossini ne trouva plus que les décombres du théâtre San-Carlo, qui avait représenté son *Elisabetta* : un incendie venait de détruire cette belle scène. Le maître écrivit pour le théâtre des Fiorentini un opéra bouffe en deux actes intitulé *la Gazzetta*, qui fut exécuté pendant la saison d'été de 1816, et que suivit *Otello* dans la saison d'automne. *Otello* se produisit au Fondo, succursale de Saint-Charles. Il fut médiocrement goûté par les bons Napolitains, qui trouvèrent le dénouement trop tragique et en réclamèrent le changement, comme on avait fait à Paris pour la pièce de Ducis. Après *Otello*, Rossini retourne à Rome pour y monter *la Cenerentola* au théâtre Valle. Il recevait du directeur 300 écus romains (1,560 francs environ). On joua *la Cenerentola* pour le carnaval de 1817. Au printemps de la

même année, l'infatigable Rossini est à Milan, où il fait représenter *la Gazza ladra*. Le maître voulait réchauffer la sympathie des Milanais, qui avaient accueilli avec quelque froideur *Aureliano* et le *Turco* en 1814. L'ouvrage alla *aux nues*.

A ce moment, Rossini est parvenu à l'apogée de sa gloire, et il n'a que vingt-cinq ans. Le style de sa manière italienne est complétement formé. Il pourrait s'arrêter là; il va pourtant se modifier encore et incliner peu à peu vers une manière nouvelle où le travail harmonique prendra une part plus importante. A la saison d'automne de 1817, il donne l'*Armida*, que chantent la Colbrand, Nozzari, Benedetti, Cicimarra et Bonoldi. *Adelaide di Borgogna*, qui suivit l'*Armida*, est depuis longtemps oubliée. *Mosè in Egitto* vint aussitôt après et obtint à San-Carlo de Naples un éclatant succès, en dépit de sa ridicule mise en scène. Cette belle partition étonna les Napolitains par ses richesses harmoniques, qui étaient pour eux une chose toute nouvelle. Rossini fit représenter, dans cette même année 1818, un petit ouvrage semi-seria intitulé *Adina*, dont on parla peu. Au même moment, San-Carlo produisait *Ricciardo e Zoraide*, interprété par la Colbrand, la Pisaroni, Nozzari, Davide et Cicimarra. L'opéra réussit grandement, et le duo des deux ténors, dit par Nozzari et Davide, excita des transports. *Ricciardo e Zoraide* est écrit dans le style orné employé plus tard avec un luxe tout oriental pour la *Semiramide*. *Ermione* fut un insuccès, en 1819, à San-Carlo de Naples. L'ouvrage était pourtant in-

terprété par la Colbrand, la Pisaroni, Nozzari, Davide et Benedetti, c'est-à-dire par la meilleure troupe de l'Italie. Un seul air en est resté. Rubini l'a souvent intercalé dans *la Donna del lago* à notre théâtre italien de Paris. Rossini retira du théâtre toutes les copies de son opéra tombé, et il n'est pas resté trace de cet ouvrage, composé dans un style sévère et tout à fait nouveau. Des amateurs qui l'entendirent à cette époque m'ont affirmé que c'était une très-belle œuvre, qui laissait entrevoir vaguement le style du futur auteur de *Guillaume Tell*. Rossini, que j'ai questionné à ce sujet pour savoir s'il avait gardé l'une des copies de sa partition, m'a répondu qu'il ignorait « ce que tous ces papiers étaient devenus ». Je passe sous silence un pastiche joué à Venise, au printemps de 1819, sous le titre de *Eduardo e Cristina*, et j'arrive à *la Donna del lago*, chantée à Naples dans la saison d'automne de 1819. Ce bel opéra fut sifflé à la première représentation et applaudi frénétiquement à la seconde, tout comme *le Barbier de Séville*. Il était interprété par la Pisaroni, Nozzari, Davide et Benedetti. La Pisaroni, qui chantait d'abord les rôles de soprano et qui, par les conseils du maître, s'était décidée à prendre l'emploi de contralto, acquit dans cette soirée sa haute renommée. Rossini quitta Naples après le fiasco de la première représentation de *la Donna del lago*, et il alla monter à Milan *Bianca e Faliero*, que l'impresario de la Scala lui paya 2,500 francs. On voit que le salaire ne grandissait pas dans les mêmes proportions que le mérite de l'auteur. La pièce fut jouée

au carnaval de 1820. Le quatuor devenu célèbre fit éclater de frénétiques bravos. Le public accueillit avec moins de chaleur les autres morceaux de la partition, que peut-être ne firent pas valoir suffisamment les interprètes. Dans la même saison, Rossini, de retour à Naples, donnait à San-Carlo le *Maometto secondo*. La Colbrand, Nozzari, Cicimarra et Benedetti chantaient les principaux rôles de ce remarquable opéra, qui devint en 1826 *le Siége de Corinthe*.

En 1821, *Matilda di Shabran* fit son apparition à Rome au théâtre Apollo, interprétée par une troupe de second ordre. Le maître écrivit ensuite la *Zelmira* pour le théâtre de Vienne, mais ce fut Naples qui la joua d'abord, au mois de décembre 1821. Le succès de Naples ne le céda en rien à celui de la capitale autrichienne. Rossini, en vue de la destination allemande de l'ouvrage, s'était attaché plus particulièrement à la partie harmonique. *Semiramide*, donnée pour la première fois à Venise en février 1823, fut chantée par la Colbrand (devenue Mme Rossini), par la Mariani (contralto), par Galli et par le ténor Saint-Clair. Cette partition si brillante et si colorée ne fut pas comprise par les Vénitiens, qui lui firent une réception des plus glacées. Le maître résolut, dès ce moment, de terminer sa carrière italienne dans cette même ville où il l'avait commencée en 1810. Il partit pour Bologne avec sa femme, puis pour l'Angleterre où un engagement lui avait été proposé (novembre 1823). Il séjourna quelques semaines à Paris, où il devint l'objet des plus vifs témoignages d'admi-

ration comme des plus virulentes attaques. Ce fut pendant son séjour à Londres que Rossini signa avec notre ambassadeur M. le prince de Polignac le traité qui l'attachait à la France comme directeur de l'Opéra italien de Paris. Nous avons raconté plus haut quelle fut la carrière française du grand maître de la mélodie.

III.

Le répertoire italien de Donizetti.

Gaetano Donizetti commence sa carrière à vingt ans, et de 1818 à 1844, depuis *Enrico di Borgogna*, son premier essai au théâtre San-Luca de Venise, jusqu'à *Catarina Cornaro*, qui complète le nombre de ses soixante-cinq opéras, le maître charmant ne cesse un moment de prodiguer ses chants passionnés, gracieux et enjoués, où sa personnalité reste si puissamment empreinte. Jamais on ne vit un artiste plus sympathique, plus aimant, plus dévoué à son art et à ses amitiés, jamais un caractère plus droit et plus honnête, jamais une aussi exquise sensibilité. Ce sentiment et cette passion, qui sont tout Donizetti, se font jour aussitôt que la situation présentée par le poëte vient solliciter l'inspiration du musicien. Qu'on se rappelle l'air des « Tombeaux » de *Lucia di Lammermoor*, la romance du ténor dans *Dom Sébastien*,

le duo du quatrième acte de *la Favorite*, certains passages de *Parisina*, d'*Anna Bolena*, de *Maria di Rohan*, et l'on reconnaîtra que nul compositeur, si grand qu'il soit, n'a plus profondément fait vibrer les cordes sympathiques de l'âme humaine. Dans l'opéra bouffe, il garde la distinction de Cimarosa, qu'il sait unir à la verve et à la gaieté entraînante de Rossini. *L'Elisire d'amore* et *Don Pasquale* se sont maintenus au répertoire à côté de *Cenerentola*, de *l'Italiana* et du *Barbier*. Ce que certains critiques reprochent au maître bergamesque, c'est sa fécondité, ce sont les défauts inhérents à cette faculté de création qui marche sans cesse en avant et ne prend pas le temps de s'arrêter pour polir les imperfections, quoique le maître les voie et les sente tout aussi bien qu'un autre. Telle était cette nature d'improvisation, à laquelle Gaetano obéissait si absolument qu'il lui eût été impossible de s'astreindre à pâlir pendant des heures, son grattoir à la main, pour retrancher une réminiscence ou pour supprimer une banalité. Il avait même élevé cette négligence à la hauteur d'un principe, et il prétendait qu'il fallait, dans une partition, des morceaux médiocres pour mieux faire ressortir les bons. Il appelait cela, en riant, le *clair-obscur* de la musique. Ce serait une erreur de croire que Donizetti manquât de savoir et d'étude; c'était au contraire un musicien fort instruit. Donizetti et Mercadante, dit Fétis, « ont été les derniers compositeurs dramatiques de l'école italienne qui ont écrit avec pureté. » Pourtant ce grand compositeur n'a rien innové dans les for-

mules de l'art. Est-ce un défaut? Où en serions-nous si chaque compositeur voulait nous imposer des formules nouvelles ? Le premier grand succès du maître fut *l'Ajo nell' imbarazzo*, joué à Rome en 1824, au théâtre Valle. Le journal *il Pirata* disait, le lendemain de la première représentation : « Spontanéité, fécondité, clarté et originalité des idées ; une phrase légère, élégante, pleine de charme ; un accompagnement qui se modèle sur la parole et vous fascine par sa douceur attractive ; bon goût, éclairs de génie, tout s'y trouve. » Le duo entre le précepteur et son élève, l'autre duo avec le marquis obtinrent un véritable triomphe. A ce succès de comédie succéda un succès d'opéra sérieux, *gli Esiliati in Siberia*, sujet emprunté au mélodrame de Guilbert de Pixérécourt. On joua l'ouvrage à Naples, au Teatro Nuovo, au printemps de l'année 1827. La pièce atteignit cinquante représentations successives. *L'Esule di Roma* fit son apparition dans la même ville le 1er janvier 1828. On applaudit surtout l'introduction, le duo entre Settimio et Argelia et le trio demeuré fameux dans les annales de la musique dramatique italienne. Ce trio fut improvisé en dix minutes, au café du théâtre, pendant l'entr'acte d'une répétition. Mayer et Rossini louèrent hautement ce tour de force, et Barbaja en fut si émerveillé qu'il voulut payer le droit d'auteur 400 ducats au lieu de 300 ; ce n'était pourtant pas son habitude.

Dix opéras joués en deux ans séparent *l'Esule di Roma* d'*Anna Bolena*, autre succès hors ligne, à

l'éclosion duquel participèrent Mme Pasta, Rubini et Galli. Ce fut le théâtre Carcano de Milan qui joua la pièce. Donizetti commença à écrire sa partition le 10 novembre 1830; le 10 décembre, les rôles copiés étaient distribués aux acteurs, et le 26 du même mois la pièce était représentée. On se rappelle le succès de ce bel ouvrage. Le charmant opéra bouffe *l'Elisire d'amore* ouvrit à la Canobbiana de Milan la saison de la *primavera* de 1832. Le maître y prodigua tous les joyaux de sa verve mélodique, et le public italien compara *l'Elisire* à la merveilleuse *Cenerentola*. En 1833, Rome accueillit favorablement *il Furioso all' isola di San-Domingo*, pièce mêlée de sentiment, de bouffe, de rires et de larmes, où Ronconi révéla un talent de premier ordre. Quelques mois plus tard, la Pergola de Florence représentait *la Parisina*, dont le style fut trouvé un peu sévère. Il fallut quelque temps pour en établir le succès. Le duo du soprano et du ténor, empreint de tant d'amour, fut pourtant compris dès le premier jour. La scène du réveil de Parisina, qui, dans son sommeil, vient de laisser son secret s'échapper de ses lèvres, produisit un effet électrique. La cavatine d'Ugo et le quatuor qui termine le second acte furent couverts d'applaudissements. On trouva le troisième acte inférieur aux deux premiers.

Torquato Tasso succéda dans la même année à *la Parisina*. C'est le théâtre Valle qui le produisit. On loua beaucoup le duo du baryton et du ténor, la cavatine d'Eleonora, le finale du premier acte et l'air du Tasse; mais l'ouvrage, dans son ensemble, plut modérément.

Mercadante devait écrire la partition de *Lucrezia Borgia*. Le poëte Romani avait composé le libretto d'après le drame de Victor Hugo, à la demande du directeur de la Scala. Mercadante souffrait d'une ophthalmie ; il fit venir Donizetti qui se trouvait de passage à Milan, et il le pria de prendre pour son compte le contrat qu'il avait signé. Il ne restait que quarante jours pour mettre à la scène un ouvrage dont la première note n'était pas écrite. Donizetti livra l'opéra au bout de vingt-cinq jours. *Lucrezia Borgia* est aujourd'hui une œuvre classique sur toutes les scènes italiennes des deux mondes. *Rosmunda d'Inghilterra*, *Maria Stuarda* et *Gemma di Vergy* séparent la *Lucrezia* de *Marino Faliero*. *Marino Faliero* parut, en 1835, au théâtre italien de Paris exécuté par Rubini, Lablache, Tamburini, Santini et Giulia Grisi. Le poëme était de Romani. Le succès éclata bruyamment, plusieurs morceaux furent bissés ; la presse ne marchanda pas ses éloges. On applaudit à outrance la cavatine de Rubini. Au second acte, le duo entre Israël et le doge enleva tous les suffrages. Les chanteurs se surpassèrent dans l'exécution, et furent rappelés avec le maître.

Lucia di Lammermoor était représentée à San-Carlo de Naples dans la saison d'automne de la même année. Duprez y créait le rôle d'Edgardo ; la vogue de cet ouvrage passionné devint bientôt universelle. Le maître écrivit la cabalette de l'air final du ténor dans une singulière circonstance. Accablé par un accès de migraine, il quitta ses amis pour s'aller coucher. Ne

pouvant trouver le sommeil, il sonne et demande de la lumière, du papier, une plume et de l'encre ; puis il se met à griffonner pendant dix minutes. Au bout de ce temps, il prie sa femme de lui enlever tout cela et d'éteindre la bougie. « Qu'as-tu écrit là, Gaetano? — La cabalette de l'air final de Duprez. » Duprez, qui était présent, se retira très-inquiet de cette cabalette de migraine ; mais, quand il en eut pris connaissance, il retrouva son courage et sa gaieté. Edgardo fut l'une de ses plus belles créations.

Belisario suivit *Lucia* à quelques mois de distance. Venise ouvrit avec cet opéra sa saison de carnaval de 1836. Le maître et l'ouvrage furent portés *aux étoiles*. Le petit acte intitulé *Betly* est de cette même année 1836, ainsi que le *Campanello* écrit en huit jours pour le Teatro Nuovo de Naples. Notre Académie de musique a donné une traduction de Betly en 1853. C'était Mme Bosio qui chantait à Paris le rôle principal. En passant par *l'Assedio di Calais* (Naples, 1836), *Pia di Tolomei* (Venise, 1837), *Roberto Devereux* (Naples, même année), nous arrivons à *Maria di Rudens,* qui fut représentée à la Fenice au carnaval de 1838, interprétée par la Ungher, Moriani et Ronconi. La teinte lugubre du sujet porta un grand tort à l'ouvrage. Il n'en est resté que l'air « Egli ancora non giunge », dont l'andante « Ah! non avea piu lagrime » est une des plus belles inspirations du maître. Le *Poliuto*, interdit à Naples par la censure, devint à Paris *les Martyrs*, ainsi que nous l'avons dit plus haut. En 1841, on joua à la Scala la *Maria Padilla*, dans laquelle Donizetti

intercala un très-joli duo retranché de *la Favorite*, quand la pièce passa du théâtre de la Renaissance à l'Opéra. On distingue surtout dans cette partition l'introduction, la cavatine du soprano et trois duos. Au printemps de 1842, le théâtre de la Porte-de-Carinthie, à Vienne, représentait la *Linda di Chamonix*, interprétée par la Tadolini et la Brambilla et par Moriani, Varese, Derivis et Rovere. L'ouvrage réussit à Vienne, comme sur toutes les scènes de l'Europe. A Paris, Donizetti écrivit une ouverture et une cavatine nouvelle pour Mme Persiani. Après le succès de la *Linda*, la direction des Italiens signa avec le compositeur un traité pour *Don Pasquale*, qui fut écrit en neuf jours et joué le 4 janvier 1843. *Catarina Cornaro*, le dernier opéra italien de Donizetti, parut à San-Carlo de Naples au carnaval de 1844. Écrit primitivement pour Vienne, cet opéra fut peu goûté des Napolitains. Cet échec, arrivant quelques mois après le froid accueil qu'avait reçu à Paris la belle partition de *Dom Sébastien,* ne contribua pas peu à ruiner la santé du pauvre maëstro, dont la nature impressionnable n'était pas de force à supporter les revers. Nous avons raconté plus haut sa déplorable fin.

IV.

Le répertoire italien de Meyerbeer. — Les opéras de Bellini.

Meyerbeer commence sa carrière italienne en même temps que Donizetti. Au mois de juillet 1818, le futur auteur de *Robert le Diable* faisait représenter au Teatro Nuovo de Padoue une *Romilda e Costanza*, aujourd'hui bien oubliée. Le jeune élève de l'abbé Vogler, le condisciple de Karl-Maria de Weber, venait de quitter Darmstadt pour Venise, où une audition du *Tancredi* de Rossini l'avait converti à la mélodie italienne. L'année suivante, le jeune Allemand choisissait dans l'œuvre de Métastase le poëme de *Semiramide riconosciuta*, déjà mis en musique à diverses époques par le Vinci, par Gluck, par Gioacchino Cocchi, par Traetta et par Sarti. Ce second ouvrage du compositeur prussien italianisé, à l'exemple de Mayer, fut joué en 1819 au théâtre royal de Turin; Carolina Bassi chantait le rôle de Sémiramis. Puis vint *Emma di Resburgo*, dont le succès fut très-vif au théâtre San-Benedetto de Venise. On traduisit le poëme et on représenta l'opéra en Allemagne, où il déchaîna les fureurs de la presse et des puritains musicaux contre le jeune apostat reniant la musique de ses pères. Le condisciple Karl-Maria de Weber attaqua l'un des premiers, dans la *Gazette de Dresde*, le transfuge qu'il

avait si longtemps appelé son ami. Le nouvel adepte, grisé par le succès, travaillait alors à sa *Margarita d'Angiu*, qu'il donna le 14 novembre 1822 à la Scala et qui fut bientôt montée sur toutes les scènes italiennes. Le même théâtre joua *l'Esule di Granata*, écrit pour Lablache et la Pisaroni. Après ce nouveau succès, Meyerbeer donna un *Almanzor*, dont on parla peu. Le *Crociato in Egitto* termina la carrière italienne de l'auteur de *Robert le Diable*. L'ouvrage fut chanté d'abord à Venise, à la saison d'automne de 1824, par Velluti, Crivelli, Bianchi et Mme Meric-Lalande. Presque au même instant on le représentait à la Pergola de Florence, où j'eus le plaisir de l'entendre pendant la saison du carnaval. Quoi qu'on en ait pu dire, le *Crociato* est un opéra purement rossinien, et je n'y ai jamais rencontré ces puissants effets harmoniques qu'on y a découverts depuis les triomphes parisiens du maître berlinois. Arrivé dans sa période de gloire, Meyerbeer n'avait qu'une faiblesse, celle de renier son passé italien, qui pourtant n'avait pas été sans gloire. Quand on voulait faire passer au maître une mauvaise nuit, on imprimait dans un journal que l'Académie de musique ou que le théâtre Favart allait reprendre le *Crociato in Egitto*. Huit jours après, Meyerbeer était revenu de Bade, de Kissingen ou de Berlin pour détourner le coup que ses ennemis étaient censés vouloir lui porter. L'effet produit par l'exécution du *Crociato* en Italie, dans la primeur du succès, fut très-considérable. On eût dit que Rossini, le maître des maîtres, venait de livrer un nouveau

chef-d'œuvre. Le sopraniste Velluti y fut surtout merveilleux. Rien de comparable à sa virtuosité, si ce n'est le timbre exceptionnel de son admirable voix. Après avoir clos sa création italienne par la *Semiramide*, Rossini dirigeait alors notre théâtre italien. C'est lui qui fit venir Meyerbeer à Paris pour répéter le *Crociato*, qu'il avait mis à l'étude ; c'est lui qui fit connaître à nos compatriotes son jeune et heureux imitateur, lequel allait devenir à son tour un maître original. Par ce noble désintéressement Rossini donnait une leçon indirecte à Paër. C'est aussi Rossini qui, plus tard, appela successivement à Paris Bellini, Mercadante et Donizetti.

Le Sicilien Vincenzo Bellini, génie plein de tendresse et de grâce, à peine échappé du Conservatoire de Naples, débute en 1826, sur le grand théâtre de San-Carlo, par un opéra médiocre, comme c'était son droit. Dans cet opéra, intilulé *Bianca e Gernando,* disposé et instrumenté à la diable par l'adolescent encore peu expert, on remarqua un quatuor que le public attribua à Zingarelli. C'était là un hommage indirect rendu à la précocité du *maestrino catanese.* Barbaja paya au débutant son informe essai 300 ducats, le même prix que la généreuse ville de Rome avait attribué à Rossini pour l'immortel *Barbier*. La bagatelle appelée *Bianca e Gernando* se trouva du goût des Napolitains, et le maëstrino fut immédiatement engagé à Milan pour un autre opéra, dont Romani lui fournit le poëme ayant pour titre *Il Pirata*. *Le Pirate* fut distribué à Rubini, à Tamburini et à Mme Méric-

Lalande, et, le 27 octobre 1827, les Milanais l'acclamèrent. L'imagination du compositeur, dégagée des tâtonnements d'une première épreuve, venait de s'élever tout d'un coup aux plus hautes sphères du sentiment expressif. Le directeur de la Scala signa, séance tenante, un contrat de 1,000 ducats pour *la Straniera*, dont Romani accommoda le libretto d'après un roman du vicomte d'Arlincourt. La Scala joua *la Straniera* au carnaval de 1829. Le succès fut enlevé comme celui du *Pirata*. *Zaïra*, qui succéda à *la Straniera* sur le théâtre de Parme, fit un vrai *fiasco* en mai 1829. L'année suivante, à Venise, les meilleurs morceaux de la partition tombée reparaissaient dans *i Capuletti ed i Montecchi*. Giuditta Grisi (la sœur de Giulia), Cadorri et Bonfigli firent valoir convenablement le pastiche. Les Vénitiens l'accueillirent avec indulgence. Bellini reparut à Milan, au théâtre Carcano, en mars 1831, par l'un de ses ouvrages les plus inspirés, *la Sonnambula*. Paris produisit le chef-d'œuvre au mois d'octobre de la même année. Romani avait emprunté cet intéressant sujet à un vaudeville de Scribe.

La *Norma*, adorable partition dont le mérite ne le cède en rien à celui de sa devancière, se vit froidement accueillie, à la première audition, par le public de la Scala, quoiqu'elle fût magnifiquement représentée par la Pasta, la Grisi, Donzelli et Negrini. Au bout de quelques soirées, la glace se rompit pourtant entre l'œuvre et les auditeurs, et la pièce prit son rang. *La Sonnambula* et la *Norma* resteront les deux meilleurs ouvrages de Bellini. *Beatrice di Tenda*, que la

Fenice de Venise représenta en mars 1833 et qui fut traduite par la Pasta, est un ouvrage inégal qui ne s'éleva guère plus haut que *i Capuletti ed i Montecchi*. *Beatrice* ne réussit pas plus à Florence qu'à Paris, où on la joua en 1840 avec le concours de Mario et de Mme Persiani. En 1854, Graziani et la Frezzolini la reprirent sur notre scène italienne avec le même résultat négatif. Le sympathique et charmant compositeur termina sa carrière, en 1835, par *i Puritani*, opéra qu'il avait écrit pour le théâtre italien de Paris. L'admirable exécution de Rubini, de Lablache, de la Grisi et de Tamburini aurait suffi pour assurer la vogue de cette musique chaude et colorée. D'après les conseils de Rossini, le maître sicilien avait donné plus de soin que d'habitude à son instrumentation. La mélodie délicate de la seconde partie de l'ouvrage l'emporte assurément sur la partie tragique et solennelle, mais la déclamation est plus nette et plus virile dans *les Puritains* que dans les autres ouvrages de l'auteur; le plan général de la partition est plus savamment disposé. On sent que le compositeur se préoccupe des justes critiques qui lui ont été adressées, et qu'il cherche à compléter son talent par l'adjonction de qualités nouvelles.

La mort vint enlever Bellini à trente-trois ans, le 8 octobre 1834, quand il était arrivé à l'apogée de sa gloire, au moment où il se disposait à écrire un ouvrage français pour notre Académie royale de musique. C'est à Puteaux qu'il s'est éteint, sans que rien eût fait pressentir cette fin prématurée. Le vieux Zin-

garelli, le maître de Bellini, dit en apprenant à Naples la funeste nouvelle : « Il eût mieux valu pour l'Italie que je fusse mort moi-même ! »

V.

Verdi. — Ses contemporains et ses successeurs.

Giuseppe Verdi est le maître, réellement digne de ce nom, qui succède chronologiquement à Donizetti et à Bellini dans l'école italienne moderne. Si l'espace ne nous faisait défaut, nous pourrions consacrer quelques pages à des compositeurs secondaires dont le succès a consacré le mérite. Tel est le pauvre Marliani, l'aimable auteur de la *Xacarilla*, si longtemps jouée à notre Académie royale de musique. Marliani fut tué sous les murs de Bologne, lors de l'insurrection de 1849. Tels sont encore les frères Ricci, Luigi et Federico, le premier né en 1805, le second en 1809. Luigi, mort aujourd'hui, débuta en 1824 à Naples, au Teatro Nuovo, par une bouffonnerie intitulée *La Cena frastornata*; en 1825 parut *l'Abbate Taccarella*, puis *il Diavolo condennato a prendere moglie*, puis une foule d'autres productions plus ou moins réussies qui viennent aboutir, en 1831, au grand succès de *Chiara di Rosenberg*, immédiatement suivi du *Nuovo Figaro*.

C'est dans cette pièce que commence la collaboration des deux frères. Cette collaboration se borne à quatre ouvrages, dont *Crispino e la Comare*, cette facile et charmante comédie musicale, représentée pour la première fois à San-Benedetto de Venise en 1850, est le point culminant.

Verdi commence par imiter Bellini, dont on retrouve la manière dans son opéra de début intitulé *Oberto, conte di San-Bonifazio*, joué à la Scala de Milan en 1839. Cet essai de jeune homme contient pourtant un morceau supérieur, un quatuor qui permet de concevoir des espérances d'avenir. En 1840, *Un Giorno di regno* fait une chute lamentable; on ne représente la pièce qu'une seule fois. Chez nous, le compositeur se serait vu du coup condamné: l'Italie a plus de patience. Le grand nombre de scènes lyriques ouvertes dans les provinces permet les essais, pour le plus grand bien de l'art. Un an s'est à peine écoulé, l'illustre théâtre de la Scala monte un troisième ouvrage du nouveau compositeur. En mars 1842, il joue le *Nabuco*. Cet opéra plante la foi tout d'abord parmi ce public impressionnable, quoiqu'il soit peu accoutumé à cette sonorité orchestrale où les cuivres jouent un si grand rôle. L'ouvrage s'acclimate sur toutes les scènes de la péninsule, et, en octobre 1845, Ronconi et la Brambilla l'introduisent à Paris. L'année suivante, *i Lombardi alla prima crociata* viennent prouver que le *Nabuco* n'a pas été un succès de hasard, mais qu'un nouveau génie, d'une originalité et d'une puissance réelles, est réellement né pour l'Italie. L'auditoire rappelle à

grands cris les exécutants Naudin et Mme Frezzolini. En mars 1844, *Ernani* voit le jour à Venise, où on l'acclame, et il se répand avec rapidité sur toutes les scènes de l'Europe. La réputation de Verdi est à son comble. Il semble qu'il n'écrira jamais rien de plus émouvant que le chœur nuptial, le finale « O sommo Carlo » et le terzetto. Le compositeur médite un changement dans sa manière, mais il lui faudra sept années pour revêtir sa nouvelle forme et arriver au grand effet de *Rigoletto*. Pendant le cours de cette gestation, Verdi fait représenter successivement *i Due Foscari* (Rome, 1844), froid accueil; *Giovanna d'Arco*, insuccès à Milan (1845); *Alzira*, insuccès à Naples; *Attila* (Venise, 1846); *Macbeth* (Florence, 1847), opéra qui contient de très-belles pages, comme par exemple le duo « Fatale mia donna », mais dont l'ensemble parut monotone. Survint l'opéra des *Masnadieri*, qui vit le jour à Londres, en juillet de la même année, et qui réussit médiocrement, malgré le concours de Jenny Lind. En 1848, *il Corsaro* ne fait que paraître à Trieste, comme *la Battaglia di Legnano* à Rome l'année suivante. *Luisa Miller*, jouée à Naples en décembre 1849, rompt enfin la mauvaise chance, et, quoique le sujet soit un peu triste et qu'il offre peu de variété au talent du musicien, l'ouvrage réussit pleinement, et l'on y applaudit avec transport la charmante romance du soprano, l'air du baryton « Sacra la scelta è d'un consorte », le quintetto, l'air de Luisa « Tu puniscimi » et le terzetto final. *Stiffelio*, créé par Fraschini au théâtre civique de Trieste en 1850, fut composé sur

un sujet peu intéressant qui empêcha la musique d'être comprise. Le compositeur retira sa partition, la remania, en changea le sujet, et la pièce reparut à Rimini, en 1857, sous le titre d'*Aroldo*.

1851 est une date mémorable dans la carrière de Verdi. Le 11 mars de cette année, le maître fit représenter à Venise son *Rigoletto*, l'un de ses chefs-d'œuvre, dont chaque morceau produit une si vive impression sur les auditeurs de tous les pays du monde, succès incontestable et incontesté, fruit de sept années de réflexion et de persévérance. La nouvelle manière est complète, et l'ouvrage est forgé d'une main aussi habile que puissante. L'inspiration n'a jamais paru plus vive, le style plus expressif, la forme plus nette et mieux arrêtée. L'effet rhythmique est entraînant. C'est le meilleur ouvrage, et surtout le plus dramatique, qui soit sorti du cerveau de Verdi. Le *Trovatore* succède à *Rigoletto*. C'est le théâtre Apollo de Rome qui le produit au mois de janvier 1853. Le *Trovatore* est dans toutes les mémoires, et sa popularité ne le cède en rien à celle de *Rigoletto*. Dans le cours de la même année, on joua à Venise *la Traviata*. La tristesse du sujet fut vaincue, cette fois, par le génie du musicien, qui sut répandre sur cette lugubre agonie de la pauvre Violetta une grâce touchante et une séduction incomparable. *La Traviata*, d'abord très-critiquée, marche de pair aujourd'hui avec le *Trovatore*, *Rigoletto* et *Un Ballo in maschera*. Ce dernier ouvrage, joué à Rome en 1859 et à Paris en 1861, a fait le tour du monde, comme

les précédents. Passons sous silence *Simone Boccanegra*, représenté à la Fenice de Venise en mars 1856, où il réussit peu, quoique la partition contienne de bonnes parties, comme le terzetto « All' armi », le duetto entre le doge et Fiesco, et le magnifique quartetto final. *La Forza del destino*, représentée à Pétersbourg en novembre 1862, est un sujet tiré d'un drame espagnol du duc de Rivas. La pièce ne le cède en rien, pour la couleur sombre de l'argument, au fameux *Trovatore*, de même provenance castillane. Cet ouvrage fut créé par Tamberlick, Debassini, Graziani et Mme Nantier-Didiée ; Verdi l'a remanié depuis et l'a augmenté d'un quatrième acte pour le présenter aux Milanais. C'est dans cette forme que nous le verrons un jour, si nous possédons jamais un théâtre italien qui consente, avec ou sans subvention, à nous faire connaître le nouveau répertoire. Si le dernier ouvrage du maître de Busseto, *Aïda*, nous est resté également inconnu, c'est à la pauvreté de nos troupes d'opéra qu'il faut s'en prendre (1).

L'Italie croit avoir trouvé en M. Ponchielli le véritable héritier de Verdi, en admettant que Verdi ne veuille plus écrire. M. Ponchielli excite un grand enthousiasme sur les scènes italiennes avec son opéra nouveau intitulé *I Lituani*. Un journal très-consciencieux en matière d'art, *l'Opinione*, ne craint pas de comparer l'œuvre du nouveau venu à *la Forza del destino* et à *l'Aïda* de Verdi. Il reconnaît chez

(1) Nous rappelons au lecteur que ces lignes ont été écrites en 1875.

M. Ponchielli une riche inspiration ; il affirme « qu'il y a dans ce compositeur l'étoffe d'un artiste, que son style brille par une rare fusion et par un coloris vivace ». M. Ponchielli avait débuté par trois insuccès, comme beaucoup de grands musiciens. En 1872, il commença à se faire remarquer par un opéra intitulé *I Promessi Sposi*, et, en 1873, par la musique d'un ballet ayant pour titre *Le Due Gemelle*. Il en est au point où se trouvait l'auteur de *Rigoletto* après *Nabuco*. Dieu veuille qu'il continue l'imitation ! Plusieurs jeunes musiciens donnent, à côté de M. Ponchielli, des preuves d'un talent sérieux : M. Marchetti avec son *Ruy Blas* ; M. Gobati avec ses *Goti* ; M. Fosca avec son *Salvator Rosa* ; M. Gomez, compositeur hispano-américain, avec un ouvrage intitulé *Il Guarany*.

CHAPITRE XXVII.

SUITE DE L'OPÉRA.

I.

L'opéra en Allemagne.

L'opéra moderne vraiment allemand n'existe qu'à dater de Weber et de Beethoven. Weber ne s'affirme qu'en 1819, quand il fait jouer le *Freischütz*. Le grand Beethoven avait donné son unique drame musical *Fidelio* en 1805, et ce n'est qu'à la troisième reprise, en 1814, que le chef-d'œuvre deux fois incompris conquit la gloire qu'on lui avait refusée jusque-là. Que se passait-il donc en Allemagne, pays intelligent et réfléchi, pour qu'une œuvre comme *Fidelio* éprouvât par deux fois un pareil déni de justice ? L'engouement du public pour la musique italienne et pour les virtuoses italiens était aussi vivace et non moins intolérant qu'au XVIIIe siècle. Les compositeurs purement allemands, comme Kaiser, Tellemann, Matheson et leurs disciples, n'avaient pu, au siècle dernier, planter la foi parce que leurs œuvres, estimables mais par trop monotones, distillaient l'ennui par toutes leurs surfaces. Hasse (il Sassone) et le sublime Mozart s'étaient italianisés au point d'éviter autant que possible d'écrire sur des paroles allemandes et de se

laisser exécuter par des chanteurs allemands. Hændel lui-même, après avoir écrit des opéras pour l'Italie, se fixait en Angleterre, où il faisait exécuter en italien et en anglais ses oratorios. Au commencement de notre siècle, Winter, qui donna soixante-trois opéras de 1780 à 1820, continuait d'exhiber les formes vieillies de l'école nationale, et il ne retrouvait plus le succès qui avait accueilli *le Labyrinthe* et *le Sacrifice interrompu*. Conradin Kreutzer, musicien mitigé, commence, en 1805, par le drame lyrique, et il finit par l'opéra romantique. Ses trente opéras joués ne l'empêchent pas de vivre et de mourir misérablement. Lindpaintner, élève de Winter, débute en 1811, à Munich, avec un *Démophon*, que suit *Un Vampire*, représenté à Vienne avant celui de Marschner. Les *Vêpres siciliennes* sont de 1843. Ce compositeur, estimé dans son temps, n'a pas produit moins de trente et un ouvrages. Les autres maîtres, très-nombreuse pléiade, parmi laquelle je me borne à citer Weigl, Lobe, Miller, l'ami de Weber, auteur d'une *Mérope*, louée par Spohr, Glœser, Reissiger, chef d'orchestre, critique musical et compositeur d'opéras, font cortége à Spohr, l'auteur de *Faust* et de *Jessonda*, qui brille encore aujourd'hui dans le firmament musical de l'Allemagne. Les chœurs de *Faust* sont très-beaux. L'ouvrage fut joué pour la première fois à Francfort en 1818. A la reprise, l'auteur ajouta les récitatifs actuels, qui remplacèrent le dialogue. *Jessonda* parut d'abord à Vienne en 1825, puis la belle Indienne fit son tour d'Allemagne, où on la proclama le chef-d'œuvre du

maître. En 1842, une troupe allemande révéla les beautés de cette partition aux Parisiens, qui la goûtèrent modérément. Le dernier des nombreux opéras de Spohr est celui qu'il intitule *Les Croisés*. La critique de nos jours reconnaît dans Spohr un grand talent de second ordre. C'était en effet un musicien très-habile, mais il manquait absolument de souffle et d'originalité. On sent trop chez lui le travail ; le charme et la grâce lui font défaut.

La reprise du *Fidelio* de Beethoven en 1814, à Vienne, et l'apparition du *Freischütz* de Weber, en 1820, sont donc les deux grands faits dans l'histoire de l'opéra allemand au XIXe siècle. L'enfantement de ce *Fidelio*, les malheurs qui accompagnèrent ses premiers pas, les chagrins profonds qu'il valut à l'homme de génie à qui le monde doit cette merveilleuse création reproduisent toutes les stations douloureuses d'un véritable calvaire. Jamais Beethoven ne souffrit aussi cruellement que pendant les neuf années qui s'écoulèrent entre la triste première représentation de son œuvre et la glorieuse résurrection de 1814. C'est vers la fin de l'année 1804 que le baron de Brawn, nouveau propriétaire du théâtre An-der-Wien, choisit l'illustre symphoniste, l'auteur de l'oratorio du « Christ au mont des Oliviers », pour écrire la partition d'un méchant opéra comique français de Bouilly, déjà deux fois mis en musique par Gaveaux et par Paër. Cet opéra comique, intitulé *Éléonore ou l'Amour conjugal*, était traduit et arrangé par le conseiller Sonnleithner. Au bout de huit mois, le travail de Beethoven se

trouvait terminé. Le directeur distribua la pièce, sous le nom de *Léonore*, à des chanteurs sans talent, et il la joua le 20 novembre 1805, au moment où toute la société viennoise était hors de la ville. Le fiasco de *Léonore* fut si complet qu'on ne représenta l'ouvrage que trois fois. La reprise fut ajournée au 20 mars 1806. *Léonore*, d'abord en trois actes, fut réduite à deux actes et prit le titre de *Fidelio*. A la reprise de 1806, la pièce fut jouée deux fois et ajournée indéfiniment. On avait pourtant remplacé le ténor Dommer par Rœckel; mais Rœckel ne parvint pas, à ce qu'il paraît, à réchauffer la froideur du public. Cette fois, huit ans de silence se passèrent, huit ans! et le pauvre *Fidelio* reposa dans la poussière des cartons administratifs de l'An-der-Wien. Enfin il sortit de son tombeau par le caprice d'un bénéficiaire qui voulut tenter une nouvelle épreuve devant le congrès des souverains réunis alors à Vienne. Un comité se réunit pour examiner si la pièce était jouable. Beethoven donna son consentement à toutes les coupures et à toutes les modifications qu'on exigea de lui. L'œuvre se produisit devant le public avec une nouvelle ouverture. C'était la quatrième que Beethoven avait composée pour la pièce. Cette fois l'exécution ne rencontra pas de critiques. Mme Milder (Léonore) avait acquis avec le temps un mérite réel; elle était devenue une véritable virtuose. Elle fut, dit-on, magnifique. Les autres exécutants se tirèrent très-bien d'affaire. Ce fut comme un rayon de soleil qui vint éclairer soudainement cette vaste création où le public

n'avait entrevu d'abord que ténèbres. Le succès devint immense. On s'explique facilement l'irritation que cet ostracisme de neuf années dut entretenir dans l'âme, déjà un peu misanthropique, de Beethoven ! On conçoit les Romains sifflant *le Barbier* à la première représentation et lui faisant une ovation à la seconde ; mais deux épreuves successivement condamnées, et neuf ans d'attente pour la réparation, c'était beaucoup. Outre l'injure au génie du pauvre grand homme, il y avait le tort fait aux intérêts de cet infatigable travailleur, qui, après tant de génie dépensé, pouvait à peine subvenir à ses besoins matériels.

Beethoven vécut treize ans après la réhabilitation de son *Fidelio*, mais sa position pécuniaire ne s'améliora pas. Son chef-d'œuvre dramatique ne lui rapporta pas plus d'argent que ses chefs-d'œuvre symphoniques et que ses ouvrages pour le piano, très-mal payés. De 1815 à 1822, le produit de ses nombreux ouvrages devint presque nul. On ne jouait plus guère en Allemagne que les opéras de Rossini. Le gouvernement et le souverain de l'Autriche n'eurent jamais l'air de s'apercevoir de l'état de gêne dans lequel vivait ce pauvre homme, qui buvait de l'eau à ses repas et qui se régalait, le soir, d'une pipe et d'une chope de bière. Ce fut peut-être un bienfait de la Providence qui lui ôta la mémoire après l'avoir rendu sourd. En 1827, pendant la dernière maladie qui enleva Beethoven, ses créanciers le pressaient, et il se voyait réduit à faire écrire par Schindler à la Société philharmonique de Londres pour demander un secours. La

lettre dictée par lui contient ces mots navrants : « Vous connaissez depuis longtemps mon existence, et vous savez comme je vis... Je crains de manquer de tout. » La Société philharmonique de Londres s'empressa d'envoyer au pauvre maître cent livres sterling, et le pria de demander une somme nouvelle si l'envoi ne suffisait pas.

Quand Beethoven fut mort et qu'on demeura bien persuadé qu'il n'avait plus besoin de rien, vingt mille personnes assistèrent à son enterrement et on lui éleva des statues. Cet homme de génie avait rendu l'âme le 26 mars 1827, après deux jours d'agonie.

Karl-Maria, baron de Weber, fut aussi un génie, mais un génie moins vaste que ne le fut Beethoven. Weber, l'inventeur de l'opéra romantique, a créé tout un monde idéal de féeries d'une grâce et d'une séduction sans exemple. C'est la perfection de l'opéra de genre, mais c'est toujours le rêve et le fantastique, depuis *la Fille des bois* jusqu'à *Euryanthe* et *Obéron*. Après les faciles succès de ses trois premiers ouvrages, *la Fille des bois* (devenue plus tard *Sylvana*), *Peter Schmoll* et *Abou-Hassan*, Karl-Maria de Weber rencontra les nécessités de la lutte, lorsqu'en 1821, accompagné de sa chère femme et de Nero, son chien bien-aimé, il vint de Dresde à Berlin pour monter le *Freischütz*. Ses répétitions furent d'abord interrompues, parce que tout le personnel du théâtre royal était mis en réquisition pour *l'Olympie* de Spontini. Cet opéra d'*Olympie* venait d'échouer à Paris, et le compositeur italien voulait faire réviser le procès en Allemagne. Le roi de

Prusse l'avait nommé surintendant de sa musique. L'antagonisme était plus fort que jamais entre les compositeurs nationaux et les maëstri d'au delà des Alpes. *Olympie* n'exigea pas moins de quarante répétitions pour se produire devant le public, et elle obtint un triomphe à la première représentation. Spontini, rappelé, fut littéralement couvert de fleurs. Mais, à la troisième audition, toute cette gloire s'était envolée en fumée, et la pièce ne put tenir l'affiche. Weber reprit alors son travail de scène, et le *Freischütz* interrompu vint à bon port après seize répétitions. L'effet de cette belle œuvre fut considérable, après quelques hésitations au premier acte. « *Le Franc-Tireur* a mis dans le noir », écrivait le lendemain Weber à son poëte Kind, lui annonçant l'événement de la soirée. En effet, l'ouverture et la chanson à boire avaient été bissées; sur quatorze morceaux, dix applaudis à outrance, l'auteur rappelé avec les chanteurs. Ces chanteurs étaient : Mme Seidler qui avait joué Anna, le ténor Stumer (rôle de Max), Mlle Ennike (Annette), la basse Blume (Gaspardo), Rebenstein (Ottokar). Le parti national triompha, et le chef-d'œuvre s'empara de toutes les scènes de l'Allemagne, où il tint quelque temps en échec le répertoire italien.

Preciosa fut terminée par Weber quarante jours après le *Freischütz*. Le public et la critique l'accueillirent avec une certaine réserve; mais la réputation de ce délicieux ouvrage, d'une si parfaite originalité, ne tarda pas à se faire. Weber se montra très-chagriné de l'arrangement du *Freischütz* et de *Preciosa*

perpétré pour le théâtre de l'Odéon par Castil-Blaze et par M. Crémont. Ses deux partitions avaient été mutilées, presque défigurées. Il s'en plaignit par lettres, mais n'obtint pas de réponse. Berlioz et MM. Nuitter et Beaumont ont rétabli plus tard les deux partitions dans leur vrai texte. Berlioz se donna seulement le tort d'ajouter deux récitatifs au *Freischütz*, et d'alourdir de cette façon l'œuvre du maître allemand.

Euryanthe et *Obéron* sont les deux derniers opéras de Weber. Malgré leurs immenses beautés, ces ouvrages se virent d'abord accueillis plus que froidement, *Euryanthe* à Vienne en 1823, *Obéron* à Londres en 1826. *Obéron* fut composé pour l'Angleterre sur un libretto anglais de M. Planché, d'après le poëme de Wieland. Weber, désireux de tenter fortune à l'étranger, comme l'avaient fait avant lui ses compatriotes Hændel et Mozart, avait appris l'anglais, afin de mieux rendre l'esprit de son poëme. La pièce fut jouée à Covent-Garden. Le célèbre ténor Braham chanta le rôle de Huon avec son talent habituel. La pièce réussit pleinement tout d'abord; mais, aux représentations suivantes, l'entrepreneur n'arriva pas à couvrir ses frais. Un concert donné au bénéfice de Weber, où l'on entendit une cantate nouvelle de l'illustre compositeur, ne parvint pas à emplir la moitié de la salle. Weber rentra triste et désolé chez son hôte, le maître de chapelle sir Georges Smart. Quelques jours après, on le trouva mort dans son fauteuil. Il avait succombé à une rupture du cœur. Une représentation solennelle d'*Obéron* fut annoncée sur l'affiche de Covent-Garden,

et cette fois la salle se trouva pleine. Les spectateurs, hommes et femmes, se présentèrent vêtus de deuil. *Obéron*, traduit en allemand, se vit partout acclamé. En octobre 1844, l'Allemagne fit revenir de la terre d'exil le corps de son grand musicien. Dresde lui avait préparé des funérailles splendides. Il prit possession de son nouveau monument aux sons d'une symphonie composée par M. Richard Wagner, maître de chapelle du roi de Saxe. Lorsqu'on réfléchit à l'existence misérable de ces deux génies nommés Beethoven et Weber, on ne peut s'empêcher de la comparer aux jours dorés de nos célébrités d'aujourd'hui qui trouvent la gloire si facile et la fortune si souriante !

Un joli et aimable génie, c'est Franz Schubert, dont les *lieder* obtinrent un succès de vogue, non de son vivant, mais quand l'auteur fut bien et dûment mort et enterré. Ce qu'on ignore généralement, c'est que Schubert, décédé en 1828, à trente et un ans, si abandonné pendant sa vie et tant vanté depuis qu'il n'est plus, a composé quinze opéras, dont les quatre cinquièmes sont encore inconnus. Huit ans avant sa mort, le théâtre An-der-Wien s'était décidé à risquer *la Harpe enchantée* (*die Zauber Harpe*), opéra en trois actes, dont Hoffmann, l'auteur des *Contes fantastiques*, avait écrit le livret ; puis, en 1823, le même théâtre avait donné la *Rosmunda*, autre ouvrage en trois actes dont l'ouverture et deux romances ont été gravées. Le public laissa passer ces ouvrages sans y prêter la moindre attention. En 1854, le théâtre de Weimar mit à la scène *Alfonso e Estella*, paroles de Schrœber,

dont le manuscrit appartient à la Société des artistes musiciens de Vienne. La plus parfaite indifférence accueillit cette exhibition posthume, comme elle avait accueilli les deux œuvres précédentes. Les autres opéras de Schubert n'ont jamais vu le jour, excepté pourtant *la Croisade des dames*, que M. Wilder traduisit, en 1868, pour notre petite scène des Fantaisies-Parisiennes, et qui fut orchestrée par M. Constantin. Je ne doute pas qu'un jour on ne voie sortir de leur tombe anticipée soit *les Amis de Salamanque*, qui datent de 1815, soit *Claudine de Villabella*, dont les deux derniers actes se trouvent égarés, et qu'on retrouvera peut-être, soit *la Caution*, soit *les Jumeaux*, soit *Sacountala*, ou mieux encore *le Fier-à-bras*, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'infortuné maître. Schubert, bien plus à plaindre en cela que Beethoven et Weber, supportait avec moins de philosophie les injustices du sort et les caprices du public. « Chaque soir (lisons-nous dans sa correspondance de 1824), j'espère que mon sommeil n'aura pas de réveil, et chaque matin m'apporte en présent les soucis de la veille ». « Que de fois (écrit son ami le poëte Mayhofer) je le vis tomber dans mes bras, sombre et découragé, harcelé par la pauvreté et déjà hanté par la maladie ! » Les amis de Franz Schubert l'enterrèrent auprès de Beethoven qu'il admirait tant. Il était si dénué d'argent qu'il fallut donner deux concerts pour payer les frais de ses obsèques et la pauvre pierre qui recouvre ses os !

Lortzing et Marschner représentent deux étoiles du

ciel romantique dont le soleil est Weber. Lortzing, qui produisit *Ali-Pacha de Janina*, *Coramo*, *Le Czar et le Charpentier* (son ouvrage capital), *Hans Sachs* (son grand succès de 1840), *L'Arquebusier*, *Ondine*, *Les Écuyers de Roland*, et une foule de pièces de petite dimension, comme *La Grisette de Berlin*, *La Répétition d'un opéra*, est demeuré un compositeur populaire. Il fut premier ténor d'opéra comique et chef d'orchestre au théâtre An-der-Wien, et mourut en 1851. Marschner prit pour ses études les conseils de Beethoven, et Weber lui donna des leçons. De 1817 à 1822, ses partitions allemandes n'ayant pas rencontré la faveur du public, il eut l'idée de greffer la mélodie rossinienne sur la manière de Weber, et il obtint par cet amalgame deux grands succès, en 1828 et en 1829, avec son *Vampire* et son *Templier*. *La Fiancée du fauconnier*, en 1832, *Adolphe de Nassau*, grand opéra, l'un de ses meilleurs, joué à Hanovre en 1844, ont depuis établi sa renommée. Marschner mourut à Hanovre en 1861, à l'âge de soixante-six ans. C'était un maître habile qui réussissait également dans le sérieux et dans le comique. *Le Vampire* montre les qualités du compositeur sous leur jour le plus favorable. C'est une œuvre très-vigoureuse, dont le succès dure encore.

Otto Nicolaï, né à Kœnigsberg en 1809, est un de ces enfants de l'Allemagne qui, à l'exemple du Sassone, de Hændel et de Mozart, préférait écrire sur des poëmes italiens et s'entendre chanter par des virtuoses d'Italie. En 1831, il donna son *Enrico secondo* à Trieste.

L'année 1839 vit à Milan le succès d'enthousiasme du *Templario*, bientôt suivi du *Proscritto*. *Les Joyeuses Commères de Windsor*, son œuvre la plus renommée, furent représentées à Berlin en mai 1849, cette fois accompagnées d'un poëme allemand de Mosenthal. La traduction française, jouée à Paris au théâtre Lyrique, en 1866, ne confirma pas le jugement admiratif des Berlinois. On applaudit pourtant l'ouverture, le duo des deux commères au premier acte, une romance du soprano, le « Rule britannia », répété par le chœur et le trio du troisième acte. Les ouvrages de Nicolaï sont généralement mélodiques, mais on y sent trop la manière rossinienne et surtout l'absence d'originalité.

Lachner, célèbre chef d'orchestre du théâtre de Munich, compte à la scène deux grands succès, *Alidia* et *Catarina Cornaro* (1839-1840). Ce dernier ouvrage fut représenté successivement à Munich, à Vienne, à Berlin, à Francfort, à Mannheim et à Bruxelles.

Mendelssohn-Bartholdi intercala d'excellents morceaux de musique dans *Athalie*, dans l'*Œdipe roi* et dans *le Songe d'une nuit d'été*. A l'âge de seize ans, il avait fait jouer à Berlin un opéra en deux actes intitulé *Les Noces de Gamache*, qui n'eut aucun succès et qu'il retira presque aussitôt. *Le Songe d'une nuit d'été* n'est qu'un drame orné de musique, où l'on remarque une très-belle cavatine, des entr'actes bien faits, des chœurs vigoureux et une marche excellente; mais c'est à peine si le grand compositeur des *lieder* et de la musique de chambre, l'auteur des oratorios de *Paulus* et d'*Élie*, figure à sa place parmi les compositeurs

d'opéras. Une petite pièce de famille, en deux actes, intitulée *Le Retour d'un voyage à l'étranger*, qu'il avait écrite pour fêter le vingt-cinquième anniversaire du mariage de son père, fut représentée, sans grand effet, à Berlin en 1851, et le théâtre Lyrique de Paris en joua une traduction interprétée par Mme Faure-Lefèvre, sous le titre de *Lisbeth*. *Lisbeth* ne réussit pas mieux à Paris qu'à Berlin.

M. le baron de Flotow, l'auteur de *Marta*, de *l'Ame en peine* et de *l'Ombre*, doit être regardé plutôt comme un compositeur français ou italien que comme un compositeur allemand, quoiqu'il soit né à Tentendorf, dans le Mecklembourg. Nous avons parlé de ses œuvres.

Il faut arriver à M. Richard Wagner pour rencontrer parmi les hommes d'aujourd'hui un véritable Allemand possédant ses admirateurs et ses adversaires dans tous les pays où sonne la chanterelle d'un violon et où retentit le timbre d'un ténor et d'un soprano. Les cent trompettes de la renommée, que souffle lui-même au besoin l'auteur du *Tannhäuser*, ont porté cette bruyante personnalité d'un bout à l'autre du monde connu. Nous avons dit les vicissitudes du *Tannhäuser* à Paris, où cet ouvrage tomba victime des imprudentes vantardises de son auteur. *Rienzi*, le premier ouvrage de M. Wagner, joué à Dresde en 1842, avait été écrit pour Paris en 1840. Le compositeur, encore sans nom, ne put naturellement cueillir les pommes d'or de la rue Lepeletier. Il se serait produit au théâtre de la Renaissance, dirigé alors par Anténor Joly, si le

pauvre théâtre n'avait succombé en plein succès pour avoir doublé sa dépense, en voulant exploiter à la fois la comédie, le drame, l'opéra comique et l'opéra. Ce fut l'illustre cantatrice Mme Schrœder-Devrient qui fit représenter le *Rienzi* sur le théâtre royal de Dresde, où il obtint un succès complet, en 1842. Ce succès valut à l'auteur la place de maître de chapelle du roi de Saxe. Mme Schrœder-Devrient passe pour la plus grande cantatrice allemande du siècle. Fille de la grande tragédienne Schrœder, elle avait débuté à Vienne dans la tragédie. En 1823, elle chantait à Berlin, avec un immense succès, le *Fidelio* de Beethoven, où elle fit oublier Mlle Schechner. Le protégé de Mme Schrœder-Devrient, M. Richard Wagner, fit jouer, après *Rienzi*, le *Hollandais volant*, qui fit fiasco à Berlin, en 1844. Le *Lohengrin* réussit à Weimar en septembre 1850. Ce soir-là, Frantz Listz conduisit l'orchestre. Au milieu de l'orgie harmonique qui forme le fond de la nouvelle manière du compositeur, brillent quelques belles pages, comme le chœur des Fiançailles et l'air de ténor. *Tristan et Yseult* devait d'abord se produire à Vienne au théâtre de la Porte-de-Carinthie ; mais, les acteurs ayant déclaré qu'il leur était impossible de retenir cette succession de notes qui ne laissait aucune trace dans leur mémoire, le compositeur retira sa pièce, qui fut représentée à Munich en juin 1865, grâce à la toute-puissante protection du jeune roi de Bavière. *Les Maîtres Chanteurs* et une trilogie qui a pour sujet les *Niebelungen* complètent l'actif musical de M. Richard Wagner en

matière d'ouvrages dramatiques. Cette trilogie, dont la première partie est seule écrite et publiée en partition pour le piano, a pour titre : *Rheingald*, *La Jeunesse de Sigfried*, *La Mort de Sigfried*. M. Wagner a fait autant de bruit avec ses écrits qu'avec sa musique, ce qui n'est pas peu dire. Les théories extra-philosophiques inventées pour excuser sa pratique n'arrivent réellement qu'à embrouiller la question d'art qu'il soulève. On ne peut trouver qu'en Allemagne des esprits prenant au sérieux la théorie de la *force vitale* composée des deux principes mâle et femelle, le premier produisant l'œuvre complète et supérieure (celle de M. Wagner), le second se contentant de mettre au jour *Guillaume Tell*, *Les Huguenots*, *La Muette*, etc. N'en déplaise à l'auteur du *Hollandais volant*, notre public n'admettra jamais que Gluck, Beethoven, Mozart, Meyerbeer et Rossini ne soient que les précurseurs de M. Wagner. Les beaux morceaux, semés çà et là dans le *Tannhäuser* et dans le *Lohengrin*, sont, du reste, reniés aujourd'hui par l'auteur de *Tristan et Yseult*. Le tableau du *Venusberg*, ajouté à l'ancienne partition du *Tannhäuser* lorsqu'on le joua à Paris, constitue le dernier mot de la nouvelle facture wagnérienne. On n'a pas oublié ce bruit discordant que les musiciens de l'orchestre de l'Opéra avaient surnommé *la foire de Saint-Cloud*. Quand un homme de talent en est venu là, on peut dire qu'il a perdu toute notion de l'art pour tomber dans l'utopie et dans le rêve. Le plus fâcheux de tout cela, c'est que M. Wagner laisse derrière lui une petite école que les

plaisants ont appelée *l'école du civet sans lièvre*, ce qui veut dire l'école de l'opéra sans mélodie, ou sans idée, ce qui est absolument la même chose.

II.

L'opéra en Angleterre, en Espagne, au Brésil, en Russie, en Pologne, en Suède et en Danemark.

Ce n'est pas la quantité des compositeurs d'opéras qui fait défaut à l'Angleterre, c'est la qualité. Au commencement de ce siècle, le docteur en musique Samuel Arnold, auteur de cinquante-cinq partitions, opéras, oratorios, farces et pantomimes, terminait sa carrière par le *Vieux Loup de mer* (*Veteran Tar*). Attwood, l'auteur de la fameuse antienne avec chœurs exécutée au couronnement du roi George IV, avait donné une douzaine d'opéras à la fin du XVIIIe siècle. La pièce d'Attwood *les Vrais Amis* (*True Friends*) fut représentée à Covent-Garden en 1800. Attwood était un maître plein de goût et de pureté, qui arrivait parfois à la vigueur et à l'expression. L'Irlandais John Moorhead, auteur d'un *La Peyrouse* représenté avec succès à Covent-Garden, était contemporain des deux précédents; il mourut en 1804. John Davy avait collaboré avec Moorhead à l'opéra de *La Peyrouse*. Il composa plusieurs pièces, les unes sérieuses, les autres

bouffes, qui obtinrent, dans leur temps, des éloges. Davy est l'auteur de *Rob-Roy*, joué à New-Market, et d'une farce donnée à Covent-Garden sous le titre d'*Arlequin vif-argent*. Il collabora aussi avec Reeves, Braham et Ware à divers opéras comiques. Sims Reeves et Braham étaient deux chanteurs célèbres. Braham, après une courte carrière en Italie, avait débuté à Londres, en 1801, au théâtre de Covent-Garden, dans la pièce de son ami Reeves intitulée *Les Chaînes du cœur* (*The Chains of the heart*). Il est l'auteur d'une cantate célèbre sur la mort de Nelson. Braham perdit sa voix, et quitta la scène en 1829 pour se livrer exclusivement à la composition. Il mourut à Londres en 1854, à l'âge de quatre-vingts ans. Sims Reeves avait débuté, à dix-neuf ans, dans les rôles de baryton. Bordogni lui démontra qu'il était un ténor et le décida à changer d'emploi. Le ténor Reeves obtint des triomphes en Italie, puis il revient à Londres au Queen's-theatre, où M. Lumley l'engagea en 1848. Paris l'a vu paraître quelques instants à Ventadour en 1851 ; ses engagements le rappelèrent presque aussitôt à Londres.

Charles-Édouard Horn réussissait, vers le même temps que Reeves et Braham, avec sa *Ruche d abeilles*, sa *Fiancée enchantée*, son *Godolphin*, son *Pont du Diable* et son *Lalla Rookh*. Il fut également chanteur. Ellerton écrivit la plupart de ses opéras en Italie, sur des paroles italiennes. Benedict, qui a fait jouer avec succès à Londres quelques opéras anglais, est un compositeur allemand, né à Stuttgard en 1804. Élève

de Weber, il exerça les fonctions de chef d'orchestre à Vienne et à Naples. A Londres il était le professeur de piano à la mode. Il accompagna Jenny Lind dans sa tournée d'Amérique, où il gagna pour sa part 250,000 francs. Citons aussi cet excellent Balfe dont notre Académie de musique et notre Opéra-Comique ont représenté plusieurs ouvrages : *L'Étoile de Séville*, *Le Puits d'amour*, etc. Balfe fut tour à tour violoniste, chanteur, chef d'orchestre et compositeur. Paris l'a vu, en 1827, se faire applaudir à côté de M[mes] Malibran et Sontag. Parmi ses ouvrages anglais, ses deux grands succès sont *the Bohemian Girl* (1844) et *Satanella* (1858), opéras en trois actes, dont M. de Saint-Georges avait disposé les libretti. En Angleterre, l'opéra national sérieux est aujourd'hui à peu près abandonné pour l'opéra italien. Il n'y a plus de Reeves ni de Brahams.

On pourrait croire que l'Espagne, le pays classique des mandolines et des boléros, possède un monde d'opéras nationaux. L'Espagne réclame à l'Italie le compositeur Martini, qui était un Valencien nommé Don Vicente Martin y Soler. Mais l'auteur de *l'Accorta cameriera*, d'*Ipermnestre* et de *la Cosa rara* a toujours vécu en Italie et écrit sa musique sur des poëmes italiens. Le principal obstacle à la musique espagnole, c'est le goût prédominant du public pour les compositeurs et les virtuoses de l'Italie. S'il se trouve, en Espagne ou en Portugal, un talent de chanteur ou de dramatiste musical, il se hâte de se rendre en Italie : ainsi la célèbre Todi, une Portugaise qui se

nommait Luisa Fereira et qui avait changé son nom contre celui de son professeur ; ainsi Manuel Garcia, qui se fit compositeur et chanteur italien, et ainsi de nos jours M. Gomez, Hispano-Américain, qui écrit pour l'Italie et dispute à M. Ponchielli l'héritage du maître de Busseto. Au commencement de ce siècle, ce sont les modestes *tonadillas* et les opéras comiques (*zarzuelas*) de Don Geronimo de la Torre, de Baya, de Don Juan del Moral, de Don Juan Hidalgo, de Don Blas de la Cerna qui se partagent les faveurs de la foule, et la haute société tient toujours pour la cantilène italienne. La Cerna, directeur de la musique au théâtre de la Cruz, fut un vrai compositeur populaire. *La Gitanilla por amor* obtint un succès fou. La Lorenza Correa fit rage dans cette pièce. Les *tonadillas* de Blas de la Cerna se chantent encore aujourd'hui. Les sœurs Correa et Acuña mirent en vogue par la grâce de leur chant les zarzuelas de Pareta et les productions dramatico-lyriques de Manuel Garcia, le célèbre ténor.

L'Espagne cherche toujours à fonder un opéra national sérieux, et elle n'arrive qu'à des établissements d'opéras comiques et d'opérettes. C'est là un fait singulier que l'on est obligé de constater, sans pouvoir le comprendre, chez un peuple aussi affectionné à la musique que le peuple espagnol. En 1816, le duc de Baylen forme une société par actions pour fonder ce fameux théâtre d'Opéra national tant désiré : on n'y joue que des opéras italiens traduits en espagnol. En 1823, Gomis donne son *Aldeana*, qui est fort ap-

plaudie ; mais, à peine le jeune compositeur andalous se voit-il un peu connu, qu'il s'empresse de venir à Paris, où il écrit pour l'Opéra-Comique *Le Diable à Séville*, *Le Portefaix* et *Le Revenant*. Carnicer, directeur du théâtre de Barcelone de 1819 à 1827, écrivit pour ses compatriotes ses opéras intitulés : *Adela de Lusignan* , *Elena y Constantino*, *El Convidado de piedra* et une foule d'autres ouvrages que le public accueillit assez favorablement. En 1838, on établissait à Barcelone, sous la protection de la reine Isabelle, des cours de musique vocale et instrumentale au Liceo filarmonico-dramatico ; puis, neuf ans plus tard, on ouvrait le théâtre du Liceo, la plus vaste salle de l'Europe, mais on y jouait des opéras italiens au lieu d'opéras espagnols. En 1849, on constate un effort dans la production nationale ; mais cet effort ne tend qu'à reproduire l'éternelle *zarzuela*, variée sur tous les tons par MM. Soriano, Barbieri, Oudrid et Gustambide. En 1856, on inaugura à Madrid un nouveau théâtre de musique : ce fut, comme de raison, un théâtre d'opéra comique et d'opérette.

Le Portugal a produit quelques chanteurs, mais peu de compositeurs dramatiques. Son grand théâtre de San-Carlos est voué au culte exclusif de la musique italienne. Le Brésil, qui parle la même langue que son ancienne métropole, fit, en 1857, une louable tentative d'opéra national. M. José Amat, officier de l'armée carliste réfugié en France après la guerre de sept ans, s'était créé déjà à Paris une réputation de compositeur par quelques publications musicales. Il

se rendit à Rio-Janeiro, où il devint professeur de chant, et bientôt, avec le concours de ses élèves, il imagina de lutter contre les Italiens, en formant une troupe brésilienne chantant en langue portugaise. Mais aucun théâtre ne consentit à recevoir les audacieux artistes. M. Amat obtint un décret impérial qui lui permit de donner deux représentations par mois au grand théâtre, appartenant à l'État. Ce théâtre était occupé par la troupe italienne. Le théâtre San-Francisco se mit alors à la disposition de M. Amat, mais avec l'arrière-pensée machiavélique de rendre l'exploitation impossible. Pendant la première représentation, un contre-poids se détacha du cintre et vint, à deux pas de M. Amat, briser le plancher de la coulisse. Dans la même soirée, une trappe s'ouvrit sous ses pieds et il faillit se tuer en tombant dans le dessous de la scène. Deux amis de M. Amat furent obligés de garder dans une chambre, le revolver au poing, celui que l'on soupçonnait d'avoir préparé ce guet-apens. La représentation put ainsi se terminer sans malheur. Le succès de la petite troupe nationale fut complet. L'empereur lui-même donna le signal des applaudissements. Le lendemain, une commission de députés vint, au nom du gouvernement, offrir au fondateur de l'opéra national les ressources nécessaires au développement de l'entreprise. Cn décida la construction d'un théâtre plus vaste que celui de San-Francisco, et l'opéra en langue portugaise fut autorisé provisoirement à jouer sur la grande scène de San-Pedro. On annexa une école de chant à l'entreprise, et, en attendant les pièces origi-

nales, on traduisit en portugais les meilleurs opéras comiques français. Des compositeurs de talent se formèrent à cette école. Les ouvrages indigènes que la vogue consacra plus spécialement furent *le Vagabond* (*o Vagabondo*) et *la Nuit du château* (*a Noite de castello*). L'auteur de ce dernier ouvrage, M. Gomez, fut envoyé en Italie, aux frais de l'opéra national, pour se perfectionner dans son art. S'y trouvant bien, il y resta. C'est là qu'il composa le *Guarany*, dont nous avons constaté le succès à Milan et sur les premières scènes de la péninsule. M. Mezquita, l'auteur du *Vagabondo*, vint étudier au Conservatoire de Paris, où il écrivit son œuvre, jouée depuis avec grand succès à Rio-Janeiro. La tentative hardie de M. José Amat était en plein succès lorsque survint la guerre du Paraguay, qui décida la suspension des représentations de l'opéra national, après huit années de prospérité soutenue.

Un opéra national s'est aussi formé en Russie, malgré l'engouement du public pour la musique italienne. Michel Glinka, auteur de deux partitions très remarquables, *la Vie pour le Tsar* et *Rousslan et Ludmilla*, peut être considéré comme le chef de cette école. Glinka, mort en 1857, était né en 1804, près de Smolensk. C'était un musicien d'une grande instruction, doué d'une inspiration mélodique d'une réelle originalité. Le chant de « l'Orphelin », qui s'annonce dans l'ouverture de *la Vie pour le Tsar* pour se développer ensuite dans la pièce, est empreint d'une tristesse mystique, d'une harmonie étrange qui donne

l'idée de cette manière nouvelle. Le fond des inspirations de Glinka lui vient des mélodies populaires qui bercèrent son enfance. Le sujet de *la Vie pour le Tsar*, tiré de l'histoire russe au temps des combats héroïques que la Moscovie soutenait contre les rois de Pologne, offre un intérêt dramatique, mais il se présente sans grandes complications d'incidents. Un parti polonais poursuit le tsar Michel Romanov, le fondateur de la dynastie actuelle, et il prend, pour diriger sa marche à travers les steppes, un paysan, Ivan Soussanine. Ivan égare les étrangers dans un marais, et leur annonce enfin qu'il a sacrifié sa vie pour sauver son souverain. Le premier acte contient un trio magnifique, qui fut chanté à Paris dans quelques concerts par Rubini, Tamburini et Mme Viardot. Le second acte, qui se passe dans le camp polonais, a une tout autre couleur, où le mode majeur domine, comme le mineur dominait dans l'acte moscovite. La polka, la mazurka et la cracovienne de ce second acte sont de vrais chefs-d'œuvre dans ce genre. Au troisième acte, se trouve la romance de Vania, l'orphelin, le fils adoptif d'Ivan Soussanine, morceau merveilleux, qui produit toujours un immense effet. Un duo entre Vania et son père adoptif et un beau finale concluent cet acte. Le quatrième acte, qui contient la scène capitale de la pièce, la révélation d'Ivan aux Polonais qu'il a égarés dans les steppes et la mort du paysan martyr par les épées polonaises, conclut l'action, et pourtant l'ouvrage a un cinquième acte, représentant les fêtes données à Moscou pour fêter l'arrivée triomphale du Tsar.

Le second opéra de Glinka, intitulé *Rousslan et Ludmilla*, représenté pour la première fois en 1844, est tiré d'un conte de Pouchkine. C'est une féerie chevaleresque où l'on voit les infortunes de la belle Ludmilla, fille du prince Swetosar, enlevée à son fiancé Rousslan par le roi des nains Tchernomor. Après avoir transpercé une tête de géant qui combat privée de son corps, Rousslan saisit le roi des nains par sa barbe magique, et rentre enfin en possession de son adorée Ludmilla. La partition de ce second ouvrage de Glinka offre de grandes beautés; mais l'accent vrai, l'accent dramatique qui forme la principale qualité du compositeur, n'a pas de place pour se développer dans ce sujet purement fantastique. Lorsque Glinka donna son grand concert à Paris, dans la salle Herz, il fit entendre plusieurs morceaux de *Rousslan et Ludmilla*, entre autres la marche de « Tchernomor », laquelle a laissé un bon souvenir. Les airs de ballets sont d'une grande variété. La partition, en somme, a un sérieux intérêt, mais elle n'obtiendra pas le succès prolongé de *la Vie pour le Tsar*. Après Glinka, la plus populaire des compositions russes contemporaines est la *Roussalka* (*Oudine*) de Dargomyski, auteur de *l'Hôte de pierre* et d'*Esmeralda*. Ces ouvrages sont composés dans le genre italien mitigé de Nicolaï et de Marschner. Alexandre Sérof, mort depuis quelques années, sans avoir eu le temps de développer à l'aise son talent, avait du savoir et de la vigueur. Son opéra de *Rognéda* et son autre opéra intitulé *Vrajié Sila* accusent quelques tendances wa-

gnériennes. Wertowski avait précédé Glinka avec *la Tombe d'Ascold*. Il faut citer aussi la *Marie Tudor* de M. Kachpérof, jouée en 1860 ; la *Bianca* du général Lwof ; la *Pscovitaine* de M. Runski-Korsakof et le *Yermak* de M. Santis, l'une des dernières productions de l'école russe actuelle.

M. Rubinstein, l'illustre pianiste, a écrit sept ouvrages dramatiques, dont cinq furent accueillis favorablement par le public russe et allemand : c'est d'abord *Dmitri Donskoï ou la Bataille de Kullikowo* (trois actes), poëme du comte Sollohub, représenté en 1851 ; puis *la Vengeance* (un acte, 1852), *Ferramors*, *les Enfants de la lande*, *le Démon*. *Les Chasseurs sibériens* et *les Machabées* sont encore inédits. M. Rubinstein a écrit aussi deux drames bibliques, *le Paradis perdu* et *la Tour de Babel*.

L'opéra polonais fut fondé à la fin du dernier siècle, par Elsner et Kurpinski, tous deux chefs d'orchestre au théâtre de Varsovie. Elsner, mort en 1854, écrivit trente et un opéras ou ballets. Kurpinski, qui remplissait encore les fonctions de chef d'orchestre en 1825, a produit vingt-quatre opéras, sans compter sa musique instrumentale et ses nombreux ouvrages didactiques. En 1830, Dobrzynski donnait à Varsovie un opéra de *Monbar ou les Flibustiers* qui fut traduit en allemand et joué avec succès dans tous les États de la Confédération. Hoffmann, l'auteur des *Contes*, a composé trois opéras pour le théâtre de Varsovie.

M. Stanislas Moniuszko faisait représenter en 1846, aux acclamations du public de Varsovie et de Wilna,

son opéra *Holka*, qui fut suivi de *Loterie*, d'un opéra bouffe intitulé *Le Nouveau Don Quichotte*, de *Betty*, d'*Idéal* et des *Bohémiens*.

La Suède est le pays de la mélodie et des belles voix. On y chante naturellement et sans étude. Le goût de la musique n'est pas moins répandu dans le peuple que dans les classes élevées. Dans l'époque contemporaine il faut citer, parmi les compositeurs suédois, J. Berwald, qui écrivit des ouvertures et des morceaux de mélodrame pour les pièces intitulées *Birger jarl* et *Odin dans le Swithiod*, puis François Berwald, qui a laissé divers opéras originaux, restés au répertoire malgré les défaillances de leurs libretti. Édouard Brandler, mort en 1831, collabora avec le prince royal (Oscar Ier) à l'opéra intitulé *Ryno*, qui fit sensation vers 1830. Vers la même époque, Crusell donnait sa *Petite Esclave*, dont le sujet était emprunté aux *Mille et une Nuits*. Le duc d'Upland, frère du roi, écrivit, en collaboration avec M. Ivan Helstræm (encore vivant), l'opéra comique *la Dame blanche de Drotlingholm*, dans lequel se trouve une romance charmante. M. Ivan Helstræm est l'auteur de deux opéras à succès, *le Duc Magnus* et *la Dame du lac*, épisode de la vie de Gustave Wasa. Il fit aussi représenter *la Chatte merveilleuse* (à Vienne), *le Diable au moulin* et *l'Ensorcelée*, grand opéra en cinq actes joué à Stockholm. Le sujet de cet ouvrage est emprunté à une chanson populaire suédoise. Les chansons et les ballades de M. Ivan Helstræm ont acquis en Suède une grande popularité. M. Lindblad, qui

étudia avec Mendelssohn chez Zetler, donna au théâtre l'opéra des *Frondeurs*. Puis viennent le maître de chapelle Ludvig Norman, Randel, auteur d'*Un Jour de mai à Waerend*, Albert Rubenson, auteur d'*Une Nuit dans la montagne*, et M. Auguste Sœderman, le plus productif, le plus populaire des compositeurs suédois, à qui l'on doit *les Premières Armes du diable* et *la Croix d'or*.

Les ouvertures, les marches, les airs de danse les plus variés ont été introduits par M. Sœderman dans beaucoup de drames du répertoire. Tout cela, comme on voit, n'est pas encore un pas marqué vers l'art sérieux, mais c'est une tentative qu'il faut signaler.

Les compositeurs danois sont moins nombreux que ceux de la Suède. Quand on a nommé Hartmann, Kuhlan, M. Weyse et M. Gade, on est, je crois, bien près d'avoir épuisé la liste de ceux qui méritent une attention spéciale. Ces artistes de mérite ne sont pas toutefois des auteurs originaux ; ils appartiennent à des écoles étrangères. Kuhlan descend en droite ligne de Mendelssohn ; M. Hartmann incline vers l'école nébuleuse, dont M. Wagner est le chef. Sa cantate-symphonie intitulée *Dryadens Brylluf* rappelle les procédés de l'auteur du *Tannhäuser*. M. Weyse s'est rendu populaire par ses romances bien plus que par ses opéras. M. Gade a écrit de très-jolie musique de ballets. La danse est très-goûtée par le public danois, mais elle est contenue dans les limites d'une chasteté tout évangélique, comme pour justifier cet axiome inscrit sur le rideau du théâtre : « *Ei blot til list* »

(*Pas seulement pour le plaisir*). Ce rigorisme n'empêche pas la ville de Copenhague de posséder un Tivoli, un Alhambra et une foule de cafés-concerts où de jolies filles très-coquettes et très-accortes font valoir, avec leurs voix charmantes, des chansons et des mélodies nationales. Ce sont ordinairement des Suédoises qui composent ces troupes chantantes : les Danois sont en général plus portés vers l'exécution symphonique que vers l'exécution vocale.

RÉSUMÉ.

Maintenant que nous avons parcouru les méandres de cette carte bariolée de la production dramatique contemporaine dans les divers pays, revenons un instant au point de départ. On a pu constater que la pièce littéraire en France a changé six fois de forme depuis le commencement du siècle et que le moment n'est pas éloigné où elle en adoptera une septième, encore dans les limbes. Chacune de ces formes a excité, à peu près au même point, les enthousiasmes des foules, que ce fût la tragédie impériale d'Arnaud et de Raynouard, la tragédie mitigée de Casimir Delavigne, le drame romantique, la comédie de Scribe, la comédie du bon sens ou le drame réaliste; et cela sans rappeler les classifications épisodiques, comme l'école de la fantaisie, l'école de la tradition et cette chose de mauvais goût qu'on appelle l'opérette. Chacun des chefs de ces écoles, mesurant la gloire à l'intensité du bruit, a pu se croire et s'est cru en effet destiné à l'immortalité, tout comme Molière ou Corneille.

De ces succès nés depuis 1800, que reste-t-il en 1875? Quelques ouvrages assez rares qui survivront peut-être. Le reste, au bout de vingt ans, montre des

rides et porte un costume d'un autre temps qui fait sourire la génération qui vient. Pour qu'une pièce de théâtre puisse rester, il faut deux conditions essentielles : qu'elle soit bâtie sur des caractères éternellement vrais, et non sur des travers passagers ; qu'elle soit encadrée dans une forme véritablement littéraire, où la mode et l'argot n'entrent pour rien. C'est pour cela que les grandes œuvres sont toujours debout. Pour les faire éclore, les gouvernements de l'antiquité plaçaient la scène sous la direction de leurs premiers magistrats. En France, Louis XIV inspirait et encourageait en personne les travaux de ses poëtes. Lorsque le grand roi mandait Molière à Versailles pour causer avec lui de ses travaux de théâtre, croyez bien qu'il ne faisait pas du platonisme en matière d'art, mais de la bonne et vraie politique.

Les cinq premières périodes du mouvement dramatique du XIXe siècle sont aujourd'hui jugées pour tout le monde. Le sixième et dernier *avatar*, en cours d'exécution, ne l'est encore que pour quelques-uns.

Quelle forme nouvelle succédera à toutes ces formes ?

Nous enfoncerons-nous davantage dans le prosaïsme, dans la comédie de tapissiers, dans le mélodrame à décors, à chevaux, à femmes et à chiens, dans l'opérette argotique, dans le drame adultérin et dans la pièce à thèse renouvelée de Diderot ? Ou bien, de toute cette prose, la poésie va-t-elle renaître avec ses blanches ailes et sa flamme au front ? Quoique je n'entrevoie guère la poésie à l'horizon contemporain,

j'avouerai que rien ne me semble impossible après ce que nous avons vu déjà. Le monde est bien sorti du chaos, et le soleil de la nuit.

En attendant, quel tableau avons-nous devant les yeux ?

L'État, peu soucieux de jouer le rôle de l'archonte éponyme qui élevait l'âme du peuple d'Athènes en lui montrant Eschyle, Sophocle et Euripide, se désintéresse de ces affaires *futiles* du théâtre, absolument comme si cela ne le regardait pas.

Les directeurs d'usines dramatiques, uniquement occupés du rendement de leur opération, sentent bien qu'il se passe quelque chose d'anormal dans le caprice du public, qui devient froid et rêveur et qui ne mord plus aux reprises des pièces qu'il acclamait il y a dix ans ; mais, ne sachant comment expliquer ce fait si simple, ils se cramponnent plus que jamais à la pièce-étalon, qu'ils proclament la seule possible, comme ils la déclaraient impossible il y a vingt ans. La marque de fabrique continue d'être leur religion commerciale, et ils tremblent devant tout ce qui peut avoir l'apparence de l'originalité.

La presse, l'un des éléments de la vie théâtrale et la seule magistrature qui reste debout, s'occupe consciencieusement à discuter le plus ou moins de mérite des ouvrages joués. Elle examine à la loupe les qualités et les défauts de l'exécution, et fait généralement preuve d'une louable équité. Mais sa critique, au jour le jour, ne porte nécessairement que sur le détail.

Elle n'a pas le temps d'embrasser l'ensemble du mouvement et d'en signaler les écarts. Elle subit en outre l'impression des chambrées d'*élite* des premières représentations, où elle est exposée à partager les engouements de ces *demoiselles* et de leurs adhérents qui font loi dans ces soirées-là. Il serait utile peut-être qu'elle publiât de temps à autre un feuilleton-revue prenant la question de haut, résumant les faits accomplis et rectifiant au besoin les opinions émises sous l'influence du moment. Les masses ont besoin d'être guidées; si on les avertissait plus souvent, elles dévieraient beaucoup moins en littérature et en politique.

Le public des *premières* (composé comme l'on sait) établit d'abord le succès et il cède ensuite la place au public des chemins de fer, qui ne se pique pas de juger, mais qui s'amuse ou qui s'ennuie. Selon le cas, la pièce fait de l'argent ou n'en fait pas.

Le public des chemins de fer est resté aussi affolé de la marque de fabrique que l'était jadis le public des diligences, lorsque, sur les affiches de province, les pièces de tous les auteurs étaient invariablement signées de M. Scribe. Le pâté d'anguilles a fini pourtant par le lasser. Malgré les savants assaisonnements de la pièce adultérine, il commence à trouver que la sauce ne suffit plus à faire passer le poisson. L'éternelle facétie de l'opérette, consistant à appeler un dieu de l'Olympe Alfred, en est arrivée même à ne plus dérider le front soucieux des *blousiers* du paradis.

Le spectacle pour les yeux, ce signe certain de l'épuisement, est appelé à l'aide et fait quelquefois rentrer par les guichets de la caisse l'argent que les entrepreneurs jettent par les fenêtres en danseuses, en décors, en trucs et en costumes. Mais cet état ne peut durer; ce n'est qu'un expédient de boutiquier. Un insuccès à ce prix serait une ruine. Il faut se hâter d'aviser.

Telle est au vrai la situation de nos théâtres en 1875. Cette situation est heureusement transitoire, comme beaucoup d'autres. Il viendra pourtant un jour où l'on comprendra qu'il y a un remède à ce mal, et que ce remède c'est l'État qui le tient dans sa main. Le *laissez faire*, *laissez passer* n'est pas un axiome qui puisse s'appliquer à l'art, et encore moins à l'art subventionné; le moindre comptable dirait à son patron: « Exigez au moins qu'on vous en donne pour votre argent! »

Il faut le reconnaître aussi, après la dernière expérience : la liberté des théâtres, excellente peut-être en principe, devient dans la pratique une cause de perdition. La raison de ce fait, c'est qu'à Paris le terrain coûte trop cher dans les bons quartiers pour qu'on y puisse bâtir des salles nouvelles. La liberté des théâtres a simplement établi un monopole en faveur des anciennes salles. Le privilége aboli par la loi a passé aux mains des propriétaires d'immeubles, qui ne se soucient que d'une chose, toucher de gros loyers. Le premier venu signe un bail onéreux, et le voilà devenu l'arbitre du goût à Paris, en France, en Europe! Quand

on sait quelle influence exercent les théâtres sur la moralité du peuple et sur son éducation, on déduit les conséquences.

Faut-il donc en revenir au décret de 1807, qui limitait le nombre des scènes parisiennes, leur assignait des genres et attribuait au gouvernement le choix des directeurs ? Je le crois. C'est le moyen le plus efficace, à moins qu'on ne trouve une combinaison pour concilier la liberté commerciale avec les droits de la morale, de l'art et de la langue française, laquelle tourne à l'argot d'une façon inquiétante. L'administration publique veille à l'orthographe des enseignes : pourquoi ne rappellerait-elle pas quelquefois les auteurs aux lois de la grammaire, lorsqu'ils méconnaissent la correspondance des temps au point de faire une règle de la locution populaire : « *N'fallait pas qu'y aille ?* »

S'il sort quelque jour de l'officine législative une mesure qui ressemble au décret restrictif de 1807, ou qui nous donne les avantages de cet état de choses sans ses inconvénients ; si l'État, moins sceptique et plus avisé, reprend son autorité et sa direction morale, et s'il sait en user, on devra se montrer très-clément et très-large en ce qui concerne ce qu'on appelle vulgairement la politique et les facéties qui ne seraient que grivoises ou caricaturales. Ce n'est jamais là qu'est le danger. Les directeurs, nantis d'un privilége qu'ils peuvent perdre, comprendront mieux alors leurs devoirs et leur responsabilité. Ils sauront que les récompenses et les encouragements dont l'État dispose

n'iront, à l'avenir, qu'à ceux qui s'en montreront dignes. Les auteurs, poussés jusqu'ici dans la mauvaise voie par l'appétit des spéculateurs, reprendront peu à peu le sentier dont ils ont dévié sans s'en apercevoir. La bonne société pourra revenir sans péril dans certains théâtres, où elle craignait de mettre le pied.

Les scènes étrangères ont beaucoup emprunté à notre répertoire, et n'ont pas connu plus que nous l'influence de l'archonte éponyme. Elles ont eu leur tragédie solennelle, leur tragédie mitigée, leurs pièces romantiques, leurs imitations de Scribe. Elles en sont aujourd'hui à un reflet de nos pièces réalistes et de nos opérettes. La plupart de nos ouvrages les plus salés en ce genre ont été traduits ou adaptés, mais, disons-le, avec des atténuations considérables. Les audaces qui n'ont pas été suffisamment mitigées par les arrangeurs sont tombées sous les ciseaux de la censure locale, ou bien le public en a fait justice par les sifflets.

Constatons, en somme, que la circulation des idées par le théâtre n'a jamais été plus universelle. Chaque nationalité en voie de formation ou de reconstitution s'empare de ce moyen civilisateur et le met en pratique pour servir ses visées. La France, malgré ses défaillances, tient encore dans le monde la tête du mouvement dramatique. En musique seulement elle est près de perdre sa prédominance comme centre universel d'exécution, à moins que les directions subventionnées ne se décident à offrir aux compositeurs de talent, nationaux ou étrangers, des interprètes

de premier ordre, ainsi qu'on en a donné à Gluck, à Spontini, à Grétry, à Rossini, à Meyerbeer et à Auber.

Cela dit, je conclurai — en ne concluant pas — puisque, d'une part, la période que nous traversons n'a pas achevé son évolution ou sa transformation, puisque, d'autre part, on ne saurait prévoir à quelle époque l'État abandonnera sa doctrine expectante. Attendons que, mieux conseillé, il reconnaisse comme Barrère, l'orateur de la Convention, que le théâtre est « l'école primaire des hommes éclairés et un supplément à l'éducation publique ». Cette éducation par le théâtre, tout un peuple en prend sa part. Il n'est pas besoin de loi coercitive pour la rendre obligatoire : l'attraction suffit. Pas une de nos bourgades qui n'ait en ce genre sa chaire publique. Il importe donc à un État bien ordonné de savoir ce qu'on enseigne dans cette chaire, et de tâcher que ce soit le bien plutôt que le mal. Quand on parle de théâtre moral, on ne veut pas dire que la scène doive devenir un prêche et ennuyer les spectateurs pour leur argent : bien loin de là. Rien de plus anti-scénique que le prêche ; les grands auteurs l'ont toujours évité. Shakespeare ne prêche pas plus que Schiller ou que Molière. La forme dramatique ou comique doit toujours rester intéressante ou amusante, et la moralité ressortir de l'action et des caractères, et non de phrases banales plaquées après coup dans les sujets les plus immoraux. Ne rendez pas le vice aimable, n'exaltez pas les héros du crime, ne flattez pas les mauvais instincts au détriment

des bons, ne présentez pas l'oubli de ses devoirs comme la destinée fatale des femmes ; ne donnez pas à entendre que tout homme qui a gagné par le travail la tranquillité de ses vieux jours et l'avenir de ses enfants est forcément un coquin, et que tous les paresseux et les incapables sont des déshérités ayant une revanche à prendre : cela suffira pour que vous ayez fait un théâtre moral et pour que vous méritiez l'estime des honnêtes gens.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

SUITE DE LA PREMIÈRE PARTIE.

LE THÉATRE CONTEMPORAIN EN FRANCE.

SECONDE PARTIE.

LE THÉATRE CONTEMPORAIN A L'ÉTRANGER.

Poitiers. — Typographie A. Dupré.

HISTOIRE
UNIVERSELLE
DU THÉATRE

TOME SIXIÈME

HISTOIRE
DU
THÉATRE CONTEMPORAIN
EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
DEPUIS 1800 JUSQU'A 1875

PAR

ALPHONSE ROYER

PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 *bis*, RUE DE RICHELIEU
1878

Poitiers. — Typ. A. Dupre.